مارتن هايدجر

كتابات أساسية

الجزء الأول

ترجمة و تقديم : إسماعيل المصدق



المشروع القومي للترجمة

504

المشروع القومى للترجمة

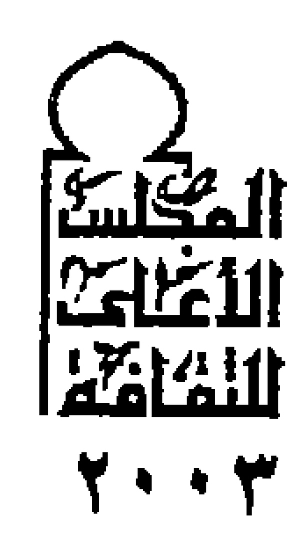
كتابات أساسية

(الجزء الأول)

منبع الأثر الفنى

تأليف : مارتن هايدجر

ترجمة وتحرير : إسماعيل المصدق



٢٠٠٣

المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٥٠٤
- كتابات أساسية (الجزء الأول)
منبع الأثر الفنى
- مارتن هايدجر
- إسماعيل المصدق
- الطبعة الأولى ٢٠٠٣

هذه ترجمة :
Der Ursprung des Kunstwerkes,
M. Heidegger

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira. Cairo
Tel. : 7352396 Fax : 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

تصدير الترجمة 7

تقديم المترجم : "منبع الأثر الفنى" فى المسار الفكرى لهايدجر 11

منبع الأثر الفنى 65

الشىء والأثر 71

النافورة الرومانية 87

الأثر والحقيقة 91

الحقيقة والفن 107

ملحق 125

إضافة 129

الهوامش 133

المراجع 149

تصدير الترجمة

يسرنا أن نقدم للقارئ العربى ترجمة لمجموعة من الكتابات الأساسية للفيلسوف الألمانى مارتن هايدجر، وقد وزعنا هذه الكتابات على جزأين.

يضم الجزء الأول دراسة هايدجر التى تحمل عنوان "منبع الأثر الفنى"، ويحتل هذا النص الذى نشأ فى ثلاثينيات القرن الماضى مكانة أساسية فى تفكير هايدجر، علاوة على أن هايدجر يعمل فى هذا النص على إعادة النظر فى فلسفة الفن السائدة بطريقة جذرية ، وعلى إعادة طرح سؤال الفن انطلاقا من أرضية جديدة تماماً، كما أنه يعالج قضايا أساسية فى تفكيره مثل الحقيقة والعالم والتاريخ واللغة، وفوق ذلك فإن هذا النص يمثل حلقة أساسية فى تطور هايدجر الفكرى تربط بين رأيه فى عمله "الكون والزمان" وتفكيره فى المرحلة المتأخرة، كل ذلك يجعل منه مدخلاً ممتازاً للتعرف على فلسفة هايدجر والاحتكاك بأسلوبه فى التفكير.

أما الجزء الثانى من هذه الكتابات فيضم ستة نصوص هى :

- ما الميتافيزيقا.
- فى ماهية الحقيقة.
- تخطى الميتافيزيقا.
- السؤال عن التقنية.
- البناء، والسكن، والتفكير.
- الطريق إلى اللغة.

راعينا فى اختيار هذه النصوص أن تكون منصبة على أهم المجالات التى اهتم بها هايدجر، وأن تغطى فى الوقت نفسه محطات مختلفة فى مساره الفكرى.

وقد وضعنا لكل نص من هذه النصوص تقديماً نأمل أن يساعد القارئ على الدخول إلى عالمه .

من المؤكد أن القارئ سيجد صعوبة كبرى في التعود على مصطلحات هايدجر وتعابيره خاصة في البداية، لكن هذه الصعوبة يواجهها حتى أولئك الذين يقرأون هايدجر في نصوصه الأصلية والذين يتكلمون الألمانية كلغة أم، فهو كثيراً ما ينحت كلمات جديدة أو يستعمل كلمات لم تعد اليوم مستعملة في اللغة الألمانية، كما أنه يستعمل أحياناً كلمات متداولة لكن بعد أن يؤولها تأويلاً جديداً ويمنحها دلالة خاصة، علاوة على ذلك فإن عمق القضايا التي يعالجها هايدجر وتعقدها يجعل متابعة خطواته الفكرية أمراً في غاية الصعوبة.

ووعياً منا بكل ذلك فقد حرصنا على أن نهيئ هذه الترجمة بعناية وروية، فاشتغلنا على النصوص مرات عديدة وراجعنا الترجمة وأعدنا فيها النظر مراراً، وتركنا لأنفسنا الوقت الكافي لمعالجة وتجاوز الصعوبات التي تطرحها ترجمة بعض فقراتها، ورغم أنني لست مطمئنا تمام الاطمئنان إلى هذه الترجمة، فإنني لا أعتقد أن بإمكاني أن أنجز ترجمة أفضل منها.

حاولنا في ترجمتنا أن نبقى قريبين ما أمكن من هايدجر، وأن نستعمل الكلمات والتعابير العربية الأكثر قرباً من كلماته وتعابيره، وأن نبرز القرابات اللغوية التي يعتمد عليها تسلسل خطواته الفكرية بشكل أساسي أحياناً، إلا أننا تجنبنا أن نفرض ذلك عنوة على اللغة العربية، بل عملنا على احترام خصوصيتها وإمكانياتها، فلم ننحت كلمات عربية على منوال الكلمات الألمانية التي نحتها هايدجر، ولم نستنسخ تعابير عربية على منوال تعابيره؛ اعتقاداً منا بأن هذا العمل مهما كانت مبرراته الشكلية، فإنه لن يكون مفيدا في استيعاب فلسفة هايدجر، وبالأحرى في الدخول في حوار جدي معها، ولكي أقرب القارئ من فكر هايدجر وتعبيره ألحقت بالنصوص عدداً من الهوامش التي أمل أن تساعد القارئ على فهمها واستيعاب أفكارها الأساسية.

من المعروف أن هايدجر في تأويله للفكر الغربي يعمد في كثير من الأحيان إلى إيراد كلمات ومصطلحات باللغة الإغريقية أو اللاتينية لكي يؤكد تجذر هذه

المصطلحات فى اللغة والتجربة التى تنتمى إليها، لهذا ارتأينا إيراد هذه المصطلحات فى لغاتها الأصلية، إلا أننا كتبنا الكلمات الإغريقية بالحروف اللاتينية وبسطنا كيفية كتابتها إلى أكبر حد تسهيلاً لقراءتها.

رغم أن هذه الترجمة موقعة باسمى فإنها فى حقيقة الأمر ثمرة تعاون طويل بينى وبين شعبة الفلسفة بجامعة فوبرطال Wuppertal بألمانيا، ابتدأ اتصالى بهذه الجامعة خلال إقامتى بها من ١٩٨٨ إلى ١٩٩٣ من أجل تحضير أطروحة الدكتوراه، وبعد ذلك زرتها فى شتاء ٩٦-١٩٩٧ بدعم من مؤسسة كونراد أديناور Konrad-Adenauer-Stiftung ثم فى صيف ٢٠٠٠ بدعم من هيئة التبادل الأكاديمى الألمانى DAAD ، وإضافة إلى ذلك فإن مراسلاتى مع بعض أساتذتها لم تنقطع أبداً، وفى شتاء ٩٦-١٩٩٧ ناقشت مع بعض أساتذة هذه الجامعة قضايا تهم ترجمة هايدجر إلى العربية، وقد شجعونى على الإقدام على هذا العمل وأكدوا لى استعدادهم لمساعدتى إذا احتجت إليها، إثر ذلك حددت النصوص السبعة التى وضعت على عاتقى مهمة ترجمتها ، ثم شرعت فوراً فى عملية الترجمة.

لكن بعد أن أتممت ترجمة هذه النصوص السبعة تبين لى أن هذه الترجمة مازالت ناقصة، ويعود هذا النقص إلى الصعوبات التى وجدتها فى فهم بعض الفقرات، والتى تتعلق أحيانا بتعابير هايدجر وأحياناً أخرى بأفكاره، وهكذا تبين لى أنه لابد من النفاذ بكيفية أعمق إلى تفكير هايدجر وتعبيره إذا أردت أن أنجز ترجمة مرضية، وهذا ما تأتّى لى خلال زيارتى لجامعة فوبرطال فى صيف ٢٠٠٠ بفضل الجلسات الطويلة التى عقدتها مع الأساتذة المذكورين، وقد أفادتنى مناقشاتى معهم فى تطوير أسلوبى فى التعامل مع نصوص هايدجر الأمر الذى مكننى من تجاوز الصعوبات التى كانت تعترض طريقى.

لهذا أود أن أتقدم بشكرى العميق إلى كل من ساعدنى على إنجاز هذا العمل، وفى مقدمة هؤلاء الأستاذ كلاوس هيلد Klaus Held الذى شجعنى على ركوب هذه المغامرة وتتبع باهتمام بالغ مختلف مراحل هذا العمل ولم يبخل على بمساعدته ونصائحه كلما كنت أطلب منه ذلك ، أما بخصوص النص الذى أقدم ترجمته فى هذا الجزء الأول فلا بد من أن أقول إننى أفدت كثيراً من الندوة التى عقدها حول هذا النص فى صيف ١٩٩٣ والتى حضرت كل جلساتها، وفضلاً عن ذلك قدم لى نسخة من

المحاضر التى هيأها بنفسه عن جلسات الندوة التى عقدها فى صيف ٢٠٠٠ حول النص نفسه ، وأذن لى أن أستعمل هذه المحاضر حتى دون إشارة إلى ذلك، وبالفعل فإن التقديم الذى كتبته يعتمد بشكل أساسى على هذه المحاضر، بل إن عدداً كبيراً من فقراته ترجمة حرة لأجزاء منها، وفضلاً عن ذلك فقد عقدت معه عدة جلسات فى صيف ٢٠٠٠ دارت حول الصعوبات التى كانت تواجهنى فى فهم هذا النص، وقد عالج معى هذه الصعوبات بصبر وسعة صدر لا مثيل لهما، وتمكنت بفضل حنكته وسعة اطلاعه وكذا احتكاكه بتفكير هايدجر وتعبيره من إدراك النص على نحو أفضل ومن فهم مقاطعه الوعرة؛ الأمر الذى ساهم فى حل كثير من صعوبات الترجمة، وقد أفدت من التوضيحات والإضاءات التى قدمها لى خلال تلك الجلسات فى كتابة بعض الهوامش التى ألحقتها بالنص.

وأود كذلك أن أوجه شكرى الحار إلى الأستاذ هينريش هنى Heinrich Hüni الذى ساعدنى منذ التحاقى بجامعة فوبرطال فى قراءة نصوص هايدجر، وقد شجعنى هو أيضًا على ترجمة نصوص هايدجر وتابع عملى باهتمام كبير، إضافة إلى ذلك فقد عقدت معه أيضًا جلسات مطولة انصب النقاش فيها على أربعة نصوص ستظهر فى الجزء الثانى من هذا الكتاب هى: "فى ماهية الحقيقة" و"تخطى الميتافيزيقا" و"السؤال عن التقنية" و"الطريق إلى اللغة"، وقد تمكنت بفضل هذه الجلسات من تجاوز عدد كبير من الصعوبات التى كانت تواجهنى فى فهم هذه النصوص وترجمتها، وفضلاً عن ذلك ساعدتنى تلك الجلسات كثيراً فى تطوير أسلوبى فى التعامل مع تفكير هايدجر وتعبيره، كما أوجه شكرى الجزيل إلى الأستاذ الشاب بيتر تراونى الذى قدم لى أيضًا مساعدات قيمة، وعقد معى جلسات تمحورت حول نصين سيظهران فى الجزء الثانى من هذا الكتاب هما : "ما الميتافيزيقا ؟" و "البناء، والسكن، والتفكير"، وخلال هذه الجلسات قدم لى توضيحات مهمة حول بعض المقاطع الغامضة فى النصين، وأود بهذه المناسبة أيضًا أن أتقدم بشكرى إلى أستاذين متقاعدين ينتميان للجامعة نفسها لم يساعدانى على نحو مباشر فى مشروع الترجمة، إلا أننى أفدت كثيراً من حضور ندواتهما القيمة خلال دراستى بجامعة فوبرطال، وهما الأستاذ أنطونيو ف. أجوير Antonio F. Aguirre والأستاذ ڤولفجانج يانك Wolfgang Janke ، وأخيراً أتقدم بشكرى العميق إلى هيئة التعاون الأكاديمى الألمانى DAAD على دعمها المادى الذى مكننى من زيارة جامعة فوبرطال فى صيف ٢٠٠٠ .

تقديم المترجم

"منبع الأثر الفنى" فى المسار الفكرى لهايدجر

نشر هايدجر "منبع الأثر الفنى" سنة ١٩٥٠ مفتتحًا به سلسلة من الدراسات التى جمعها تحت عنوان "طرق مسدودة" Holzwege ، فأصل الأثر الفنى محاضرة تحمل العنوان نفسه ألقاها هايدجر فى شهر نوفمبر ١٩٣٥ بفرايبورج ثم فى شهر يناير ١٩٣٦ فى زيوريخ، بعد ذلك ألقى هايدجر هذه المحاضرة فى صيغة موسعة ومفصلة بمدينة فرانكفورت فى ثلاث حلقات أيام ١٧ ، ٢٤ نوفمبر و ٤ ديسمبر من سنة ١٩٣٦. تقدم الدراسة المنشورة سنة ١٩٥٠ نص هذه المحاضرة الأخيرة، أما الملحق الذى تتضمنه هذه الدراسة فقد أكمل هايدجر تحريره بعد المحاضرة المذكورة، وفى سنة ١٩٦٠ نشر هذه الدراسة مستقلة لدى دار النشر ريكلام Reclam ، وتضم هذه الطبعة – فضلاً عن نص المحاضرة والملحق – إضافة كتبها هايدجر كما يقول سنة ١٩٥٦ ودراسة لجادمر H. G. Gadamer بمثابة مدخل لـ "منبع الأثر الفنى"، بعد ذلك ضمّت الإضافة إلى الطبعات اللاحقة لـ "منبع الأثر الفنى" فى إطار "طرق مسدودة"، وفى سنة ١٩٨٩ نشر ابنه هرمان هايدجر، المكلف بإدارة تركته، فى العدد الخامس من مجلة "دراسات هايدجرية" صيغة أخرى لـ "منبع الأثر الفنى" لم يسبق نشرها ولا إلقاؤها بوصفها محاضرة، وتعتبر هذه هى الصيغة الأصلية للدراسة .

تنم هذه المعطيات عن أن هايدجر اتجه منذ بداية الثلاثينيات إلى الاهتمام بسؤال الفن، ويتزامن ذلك مع انشغاله العميق بشعر هولدرلين، ومع المحاولات الأولى لتأويله التى قدمها فى محاضراته الجامعية بفرايبورج فى دورة شتاء ٣٤ – ١٩٣٥.

لا يريد هايدجر من وراء انشغاله بالفـن أن يصل إلى معارف جديدة انطلاقًا من الأرضية القائمة لفلسفة الفن، بل أنْ يبين هشاشة هذه الأرضية ، وأن يضع أساسًا جديدًا لطرح سؤال الفن، ليس الهدف من معالجة سؤال الفن تغطية ميدان من ميادين الفلسفة كما دأبت على ذلك الفلسفة ذات الطابع النسقى، دون التقليل من قيمة الأفكار التى يعرضها هايدجر عن الفن . ومن جذرية تعامله مع التصورات المألوفة لفلسفة الفن، فإنه يجب أن نرى فى هذه الدراسة، فى الوقت نفسه، محاولة جديدة من هايدجر للاقتراب من سؤال الكون، ولتلمس إمكانية جديدة لبسط أفكاره الأساسية، وعليه فكل دراسة جدية لهذا النص يجب أن تأخذ هذين الجانبين معًا بعين الاعتبار، من هنا فإن منبع الأثر الفنى يمثل فى الوقت نفسه وثيقة مهمة عن تطور أفكار هايدجر.

لا يتكلم هايدجر نفسه عن تطور لأفكاره، لكن عن طريق، بل وعن طرق هذا الفهم يعبر عن ذاته فى الشعار الذى اختاره لسلسلة مؤلفاته الكاملة : "طرق لا مؤلفات"، وجد هايدجر منذ نهاية الحرب العالمية الأولى طريقه الفلسفى الخاص الذى سيقوده إلى مؤلفه الفلسفى الأساسى "الكون والزمان" Sein und Zeit الذى نشره سنة ١٩٢٧ واكتسب بفضله شهرة عالمية.

فى هذا المؤلف يعمل هايدجر على إعادة طرح سؤال الكون الذى ظل منسيًا فى الأنطولوجيا *التقليدية*؛ فهذه تتبنى ضمنيًا فهمًا معينًا للوجود دون أن تطرح سؤال للكون بشكل صريح، لهذا سيكون برنامج هايدجر فى القسم الثانى من "الوجود والزمان" هو تقويض تاريخ الأنطولوجيا، إلا أن هذا التقويض لن يكون ممكنًا إلا إذا تم على ضوء تأويل واضح للكون، ولهذا ستكون مهمة القسم الأول من هذا المؤلف معالجة سؤال للكون بقصد توضيح الأفق الذى يتم انطلاقًا منه فهم الكون، وحيث إن الإنسان الذى يحدده هايدجر أنطولوجيا كينونة Dasein هو الكائن الذى له علاقة خاصة بالعالم من حيث إنه يفهم ويتعامل - صراحة أو ضمنًا - مع كونه وكون الكائنات الأخرى، فإن القسم الأول يجب أن يبتدئ فى مقطع أول بتحليل تمهيدى للكينونة يستهدف الوصول إلى نمط كونها الذى يتم فى المقطع الثانى تعميقه وتأويله كزمانية، أما المقطع الثالث من هذا القسم الأول، الذى كان من المفروض أن يحمل عنوان "الكون والزمان"، فكان عليه أن يبرز الزمان بصفته الأفق الذى يتم انطلاقًا منه فهم الوجود ، وأن يبين الطابع الزمنى لكيفيات الكون المعروفة فى الأنطولوجيا التقليدية.

لم ينشر هايدجر فى سنة ١٩٢٧ إلا المقطعين الأولين من القسم الأول، أما المقطع الثالث "الكون والزمان" والقسم الثانى فلم ينشرهما، لذلك اعتبر أن الجزء المنشور من هذا المؤلف هو نصفه الأول فقط، وبقيت الطبعات الأولى من هذا المؤلف تحمل عبارة "النصف الأول" إلى أن قرر هايدجر حذفها ابتداء من الطبعة السابعة سنة ١٩٥٣ .

لم يتمكن هايدجر من إتمام مشروعه كما برمجه فى مقدمة الجزء المنشور من "الكون والزمان"، فبعد هذا المؤلف ابتدأت حوالى ١٩٢٩-١٩٣٠ فترة لإعادة التأمل عبر عنها هايدجر فيما بعد بكلمة الانعطاف die Kehre ووجدت اكتمالها الأول فى مؤلف "إسهامات فى الفلسفة، حول الخصوصية" Beiträge zur Philosophie -Vom Ereignis . وينتمى هذا المؤلف إلى مجموعة من المؤلفات التى حررها هايدجر ولم ينشرها خلال حياته، ولكنه وافق على أن تنشر ضمن سلسلة مؤلفاته الكاملة بعد أن يتم التقدم بشكل كبير فى نشر محاضراته الجامعية التى من شأنها أن تساعد القارئ على فهم تلك المؤلفات، وفى سنة ١٩٨٩ تم نشر أول هذه المؤلفات وهو "مساهمات فى الفلسفة حول الحدث" (المجلد ٦٥ من الأعمال الكاملة) بمناسبة مرور مائة سنة على ميلاد هايدجر، هذا المؤلف له مكانة حاسمة فى مسار هايدجر الفكرى، ذلك أنه يحمل أساس وبذور الأفكار التى طورها هايدجر فى فلسفته المتأخرة من خلال كتاباته بعد الحرب العالمية الثانية، تلك الأفكار التى تدور حول محاور التقنية، الرباعى، اللغة ...

حرر هايدجر "المساهمات" بين سنتى ١٩٣٦ و ١٩٣٨ فى عزلة داخلية بعد خيبة التزامه مع السياسة الجامعية النازية؛ فهايدجر وضع نفسه فى خدمة الحركة النازية عندما ترشح لمنصب عميد جامعة فرايبورج، هكذا تم انتخابه فى أبريل ١٩٣٣ عميداً للجامعة بالإجماع تقريباً. نستشف من خلال قراءة الخطاب الذى ألقاه هايدجر فى ٢٧ مايو ١٩٣٣ بمناسبة تنصيبه تحت عنوان "التأكيد الذاتى للجامعة الألمانية" Die Selbstbehauptung der deutschen Universität أن التزامه مع الحركة النازية يعود إلى اعتقاده بأنه مع حركة هتلر يمكن للفعل التاريخى المؤسس للدولة أن يصل إلى بداية جديدة تماماً يتجه هو ذاته إليها فلسفياً من خلال تفكير الانعطاف، لكن هايدجر أدرك بعد وقت قصير أنه بقبوله الترشيح لمنصب عميد الجامعة اختار طريقا خاطئاً، فقدم استقالته من ذلك المنصب فى أبريل ١٩٣٤ .

يبدو كما لو أن هايدجر فى خيبة أمله إزاء محاولة الإسهام فى السياسة اتجه بحدة أكبر إلى الفن، الأمر الذى يتجلى سواء فى دراسته "منبع الأثر الفنى" أو فى محاضراته حول شعر هولدرلين، ومما يدعم هذا الانطباع أن الحديث عن الفن غائب تمامًا فى "الكون والزمان"، ومع ذلك سيكون من المجانب للصواب الاعتقاد بأن فشل هايدجر هو الحافز الأساسى لنشأة "منبع الأثر الفنى" أو أن اهتمامه بالفن هو هروب رومانسى من السياسة التى فشل فيها. إن هذا الاعتقاد يتجاهل الارتباط العميق بين سؤال الفن عند هايدجر وبين محاولة إعادة التأمل فى سؤال الكون، تلك المحاولة التى وجدت اكتمالها الأول فى "المساهمات"، وهذا الارتباط يتجلى فى أن الأثر الفنى عند هايدجر هو إحدى الكيفيات الأساسية لحماية حقيقة الكون واحتضانها.

إن الخطأ الذى وقع فيه عدد كبير من نقاد هايدجر هو محاولة فهم مسار تفكيره انطلاقًا من فشل التزامه السياسى دون مراعاة أن هايدجر كان يحاول – قبل التزامه السياسى – إعادة التفكير فى سؤال الكون أو الكينونة، ولعل ما يشهد على ذلك هو عدم صدور النصف الثانى من "الكون والزمان"، علاوة على ذلك فإن هذا الأسلوب فى التعامل مع فلسفة هايدجر ينتهى إلى مناقشات هامشية تترك الجانب المهم، أى العمل على إدراك مضمون تفكيره إدراكا يمهد للدخول فى حوار جدى معه، لهذا سنحاول فى هذا التقديم أن نوجه النظر إلى الأفكار الأساسية التى يبسطها هايدجر فى هذه الدراسة بطريقة تسهل على القارئ أن يتابع مسار تأملاتها، وفى الوقت نفسه سنحاول أن نبرز مكانتها فى المسار الفكرى لهايدجر معتمدين فى ذلك على دراسات سابقة أو لاحقة كلما دعت الضرورة إلى ذلك.

يريد هايدجر أن يطرح سؤال الفن على أساس جديد، وذلك يتوجه إلى البداهات والعادات الفكرية والمفاهيم التى توجه حديثنا المعتاد عن الفن من أجل مساءلتها نقديًا وكشف افتراضاتها المسبقة وخلفياتها، ويطرح هايدجر سؤال الفن كسؤال عن منبع الأثر الفنى، فبمجرد ما نطرح السؤال عن منبع الأثر الفنى ينصرف تفكيرنا إلى الفنان الذى ينتج الأثر ويمنحه الوجود، منبع الأثر الفنـى هو الفنـان، ويبدو لنا هذا الجواب بديهيًا ومقبولاً من تلقاء ذاته، إنه يفرض ذاته علينا إذا نظرنا إلى الأمور نظرة يقظة متحررة من كل حكم مسبق.

لكن هايدجر يضع هذا الجواب موضع مساءلة جذرية؛ فيكشف أنه فى حقيقة الأمر يقوم على قرار مسبق، هذا الجواب يعتمد بالفعل على تصور النزعة الذاتية الحديثة للفن التى تفسر الأثر الفنى والفن انطلاقًا من إنتاجه من قبل ذوات قادرة على ذلك، هذا الجواب لا يقوم إذن على أساس نظرة يقظــة متحررة من كل حكم مسبق، وما يبين ذلك هو أن النزعة الذاتية فى نظرية الفن وممارستـه لم تظهر إلا فى عصر النهضة ولم يكن لها نفوذ قبله، ويمكن أن نلاحظ ذلك فى التقدير الجديد للفنانين الذين ظلوا يعتبرون قبل عصر النهضة صانعين حرفيين ينتجون آثارًا للاستعمال، بحيث إن هذا الاستعمال يمتد من مجال الحياة اليومية إلى مجال التعبد الدينى فى عصر النهضة ، فقد أصبح الصانع - الفنان فنانًا بالمعنى الحديث لا يكتفى بصنع أشياء وأدوات تحت الطلب، بل يعبر من خلال آثاره عن ذاته، هذا الفهم للفنان الذى ابتدأ بهذا الشكل بلغ ذروته فى إستطيقا العبقرية للقرن الثامن عشر.

ابتداءً من القرن الثامن عشر اتخذ جواب النزعة الذاتية عن مصدر الفن شكل بحث عن القدرات الكامنة فى الذات البشرية التى تجعل الإنسان قادرًا على إنتاج الأثر الفنى وعلى تذوقه والاستمتاع به، فى هذا السياق تدخل تحليلات كانط للحكم الجمالى فى مؤلفه "نقد ملكة الحكم" ١٧٩٠ ، ويهدف كانط من خلال هذه التحليلات إلى إثبات مشروعية المجال الإستطيقى من خلال بيان استقلاله عن كل من العلم والأخلاق. إن الأحكام الجمالية حسب كانط غير قابلة للبرهنة، لأنها ليست أحكاما موضوعية، فالجمال ليس محمولاً موضوعيًا أى قائمًا فى الموضوع ذاته. ليس الموضوع ذاته فى مظهره أو شكله جميلاً، إن ما يميز الجميل لا يمكن إثباته انطلاقًا من خصائص محددة يمكن التعرف عليها فى الموضوع، لكن رغم كل ذلك فالحكم الجمالى، أو حكم الذوق كما يسميه أيضًا كانط ليس اعتباطيا، إنه يطمح إلى أن يكون مفهومًا وعامًا وأن يكون ملزمًا لكل شخص، هذه العمومية هى ما يؤسس مشروعية المجال الإستطيقى واستقلاله عن المعرفة العلمية والممارسة الأخلاقية، لكن هذه العمومية ليس لها طابع موضوعى كما هو الشأن بالنسبة للمعارف النظرية والقواعد الأخلاقية، بل هى عمومية ذاتية، لأن الحكم الجمالى كما قيل سابقًا ليس له طابع موضوعى، بل طابع ذاتى، والمشكل الإستطيقى عند كانط يتلخص فى إمكانية ربط هذا الطابع الذاتى مع ادعاء العمومية والضرورة.

مع فكرة العمومية الذاتية يبتعد كانط عن إستطيقا القاعدة التى تضع مسبقًا قواعد ثابتة للأثر الفنى الجميل، لا يمكن حسب كانط تصور ذوق الملاحظ وإبداعية الفنان كتطبيق لمفاهيم أو قواعد. بدل إستطيقا *القاعدة* يتحدث كانط عن إستطيقا العبقرية، إن العبقرية المبدعة التى تنتج الأثر الفنى فوق كل القواعد، بل إن هذه القواعد ذاتها مدينة بوجودها للعبقرى كشخص حبته الطبيعة بأصالة قادرة على ابتكار النموذج.

إن تأسيس إبداع الأثر الفنى وتذوقه فى الذات يعنى "مَوْضَعَة" الأثر الفنى، أى التعامل معه كموضوع قائم بالنسبة لهذه الذات، وهايدجر لا ينفى هذه الإمكانية، فبدون موضعة ليس هناك علم ولا تجارة بالفن، ولكنه يعتبر أن التعامل مع الأثر الفنى كموضوع ليس هو التعامل الأصلى معه، إن الأثر فى تجربته الأصلية ليس موضوعًا قائمًا إزاء ذات، سواء تم تحديد هذه الذات كذات فردية أو جماعية. إن الأثر لا يصبح موضوعًا إلا عندما نقتلعه من عالمه، عندما لا يبقى منتميًا إلى عالمه – كما يحدث مثلاً عندما يدخل إلى مجال التجارة، ذلك أنه فى هذه الحالة يكون بدون عالم ولا موطن – لكن الأثر الفنى فى تجربته الأصلية ليس موضوعًا، أى ليس شيئا كائنًا بالنسبة لنا وقائمًا قبالتنا **Gegen-stand** إن الفكرة الأساسية لهايدجر فى الدراسة بأكملها هى استقلال **Selbständigkeit** الأثر الفنى، وقيامه فى ذاته **Insichselbststehen** واستقراره أو سكونه فى ذاته **Insichruhen** واكتفاؤه بذاته **Selbstgenügsamkeit** ؛ ولهذا فهو يبحث عن طريق لإدراك الأثر فى استقلاله وقيامه فى ذاته، وهكذا فهو يتجنب عن وعى كل رجوع إلى مفهوم العبقرية للإستطيقا التقليدية، بل يرفض أصلاً الإستطيقا ككل لأنها تعمل عمومًا على إدراك الفن انطلاقًا من الذات ومعايشتها. أما هو فيعمل على فهم البنية الأنطولوجية للأثر باستقلال عن مبدعه أو ملاحظه، إنه يريد أن يحدد الأثر كما هو "فى ذاته".

منذ أن استعمل أفلاطون مفهوم "فى ذاته" لنعت وجود المثل، مثلاً الجميل "فى ذاته"، أصبح هذا المفهوم يستخدم بشكل عام للدلالة على كل كائن يحمل طابع الاستقلال أو طابع عدم التعلق بآخر، أى أنه لا يتعلق إلا بذاته فقط، إن تحديد الأثر كما هو "فى ذاته" يعنى إذن عدم تحديده ككائن "لأجلنا"، أى تحريره من كل ارتباط بنا.

ويهدف هايدجر إلى أن يُدْرك الأثر الفنى من حيث إنه كائن فى ذاته، لكن من جهة أخرى لا يريد هايدجر بذلك أن يقول بأنه لتحديد الأثر الفنى يجب أن نغض النظر نهائيًا عن مشاركة الذوات المنتجة والمتلقية، فهذا يتناقض مع الإشارة اللاحقة إلى دور المبدعين والحافظين، إن تأكيد كون الأثر فى ذاته لا يعنى فصله عن كل كون لأجلنا. ولكن كيف يمكن إدراك كون الأثر فى ذاته وكونه لأجلنا بحيث لا يكون هناك تعارض بينهما؟

يمكن أن يبدو لنا هذا المشكل بوضوح أكبر إذا استحضرنا صيغته لدى "هوسرل". أسس "هوسرل" الفينومينولوچيا كنظرية أو كعلم يهتم بما يظهر فى ظهوره، إن مهمتها تنحصر فى وصف الكائن كما يظهر لنا، بذلك يتبنى هوسرل التحول النقدى الترنسندنتالى الذى دشنه كانط فى الفلسفة الحديثة من خلال مؤلفه "نقد العقل الخالص". إن الفلسفة الترنسندنتالية لا تهتم - حسب تعريف كانط لها فى تصدير الطبعة الثانية لـ "نقد العقل الخالص" - بموضوعات المعرفة، بل بطريقتنا القبلية لمعرفة هذه الموضوعات، يتبنى هوسرل هذا التعريف للفلسفة الترنسندنتالية، إلا أنه يوسِّعه حتى يشمل ليس مجال المعرفة فحسب، بل كل الكيفيات التى تظهر بها الموضوعات لنا، كل أشكال التجربة والوعى، والأمر المهم فى سياقنا هذا هو أن الفينومينولوچيا عندما تعمل على وصف الكائنات فى ظهورها لنا تلاحظ أن هذه الكائنات تتقدم لنا كما لو كانت فى ذاتها، وكما لو كانت تتمتع بكون فى ذاته، ولهذا يجب إذن على كل تحليل فينومينولوچى أن يفسر كيف أن الكائنات تظهر لنا على أنها قائمة فى ذاتها. بعبارة أخرى، إن الفينومينولوچيا مع هوسرل تحاول انطلاقا من تحليل الكيفيات الذاتية النسبية لظهور الموضوعات إبراز الحوافز التى تجعل الشىء يظهر لنا بصفته مستقلاً عن كيفيات. عطائه الذاتية النسبية، وبذلك فهى لا تسمح بأن ينحل وجوده فى هذه الكيفيات، إن المنهج الفينومينولوچى يدرس الكائن فى ظهوره للإنسان، ولكنه يعترف فى الوقت نفسه بأن ما يصادفنا لا ينحل فى أنه يظهر لنا، على هذا الأساس يمكن فهم مسعى هايدجر على أنه محاولة لبيان كيف أن الأثر الفنى فى ظهوره لنا يحتفظ بكون فى ذاته، لكن ما السبيل إلى إدراك الأثر كما هو فى ذاته، إلى إدراك قيامه فى ذاته واكتفائه بذاته؟ وبعبارة أخرى، كيف يمكن تحديد الواقعية المباشرة والكاملة للأثر الفنى؟

تشتغل فلسفة الفن منذ أفلاطون فى أشكال متنوعة على فكرة مفادها أن فنية الأثر تكمن فى ما هو غير حسى، روحى، لا فى ما هو شيئى وحسى، الصيغة المشهورة لهذه الفكرة هى أطروحة هيجل عن الأثر الفنى كتجلٍّ حسى للفكرة، توجد صيغة أخرى لهذا التصور فى فهم الكانطية الجديدة للفن؛ فهذه تعتبر أن الكائن بالمعنى الحقيقى هو الشيئى، أى ما هو معطى للحواس وما يمكن معرفته موضوعيًا بواسطة علوم الطبيعة، أما الدلالات والقيم التى تنسب إليه فهى أشكال إضافية لها صلاحية ذاتية فقط ولا تنتمى إلى المعطى الأصلى ولا إلى الحقيقة الموضوعية التى يمكن استخلاصها منه، إن الشيئى هو وحده الموضوعى، وهو يمكن أن يصبح حاملاً لتلك الدلالات أو القيم، وهذا يعنى بالنسبة لمجال الفن أن الأثر الفنى يمتلك فى مظهره المباشر طابعًا شيئيًا له وظيفة *البناء التحتى الذى ترتكز عليه التشكيلة الفنية*، أى ما هو فنى فى الأثر بالمعنى الحق.

عندما تقول الإستطيقا التقليدية بأن الأثر الفنى يتوفر أيضًا على طابع الشيء، فهذا يعنى أنها تعترف بشكل غير مباشر بأنه يتوفر على كون فى ذاته، لكن رغم ذلك يتم إهمال الجانب الشيئى فى الأثر، شيئية الأثر، بطريقة تامة، ويرجع سبب ذلك إلى الاعتقاد بأن الأثر الفنى يضم جانبًا آخر أكثر أهمية، إن الشيئى فى الأثر لا يتوفر حسب هذا التصور إلا على دور ثانوى، أما الدور الأهم والأساسى فيلعبه ذلك الجانب الذى يكون بفضله الأثر أثرًا فنيا، هذا هو ما يشكل فنية الأثر، جانب التمثيل والرمز، وحيث إن المهم فى الأثر هو هذا الجانب، فإن التقليد الإستطيقى يهمل الجانب الشيئى فى الأثر.

نظرًا لأن ما يهم هايدجر هو واقعية الأثر، كونه فى ذاته، فإن تأمله ينصب فى البداية على ذلك البناء التحتى الشيئى الذى يغفله التقليد الإستطيقى، لكنه لكى يحدد شيئية الأثر يجب أن يبدأ بالسؤال ليس عن الشيئى فى الأثر الفنى، بل عن الشيئى عمومًا، أى عما يجعل كل شيء بما هو كذلك شيئًا.

بهذا السؤال يتخذ اهتمام هايدجر بالفن اتجاهًا جديدًا تمامًا، إنه لا يوجه اهتمامه بالدرجة الأولى إلى جانب الدلالة الذى تتوقف عليه فنية الأثر الفنى، بل إلى

الجانب الذى يقوم قبل هذه الدلالة، لأنه يشكل شرط الأثر الفنى الذى هو شىء يحمل دلالات معينه، استجابة لهذا الطرح الجديد يجب أن نهتم أولاً بما إذا كان من الممكن تجريد الشىء تمامًا من الدلالة التى يتخذها بالنسبة لنا، وتحديده كما هو "فى ذاته" قبل أن نضفى عليه أية دلالة، إن السؤال الآن هــو: ما الشىء من حيث هو شىء ؟ أى ما الشيئى فى الشىء؟ كيف تتحدد الشيئية؟

يبحث هايدجر عن جواب عن هذا السؤال من خلال عرض نقدى لثلاثة نماذج تقليدية تمت من خلالها محاولة تحديد الشىء. ينظر هايدجر إلى الأنطولوچيا التقليدية للشىء نظرة نقدية، إلا أن نقده موجه قبل كل شىء إلى الحاضر، لأن هذه النماذج مازالت حاضرة وأساسية فى إدراكنا لشيئية الشىء. يمكن أن نستبق مسار تأملات هايدجر ونقول إن الطريق عبر أنطولوچيا الشىء لن يقودنا إلى الهدف المنشود، إنه سيتبين كطريق خاطئ، ليس فقط لأن المفاهيم التقليدية للشىء تخطئ ماهيته، بل لأننا اعتقدنا أن واقعية الأثر، كونه فى ذاته، تكمن فى بنائه التحتى الشيئى.

ومع ذلك فإن هذا الطريق لا ينتهى دون نتيجة. إن هايدجر يلاحظ خلال استعراضه للنماذج الأنطولوچية الثلاثة أن جانب كون الشىء فى ذاته، قيامه انطلاقًا من ذاته، حاضر فى كل هذه النماذج، إلا أنه لم يتم إبرازه فى أى نموذج بطريقة مرضية، وفى الوقت نفسه فإن مناقشة كل نموذج من هذه النماذج تعطى لهايدجر فرصة لوصف جانب كون الشىء فى ذاته الذى تستهدفه هذه النماذج الثلاثة دون أن تمسك به، فى هذا السياق ينعت هايدجر شيئى الشىء الذى تخطئه التصورات التقليدية، بل تدوسه وتعتدى عليه، بأنه ذلك الناشئ بذاته **das Eigenwüchsige**، المستقر فى ذاته؛ كما يشترط فى أى تحديد لشيئية الشىء أن يترك الشىء فى استقراره وسكونه فى ذاته، فى ثباته **Ständigkeit** الخاص. وهكذا فحكم هايدجر على الأنطولوچيا التقليدية مزدوج، إنه يتم من منظور نقدى، لكن من خلال نقد كل نموذج يلمع مظهر من شيئية الشىء.

المفهوم الذى يبتدئ هايدجر بعرضه هو مفهوم الشىء كجوهر له أعراض، عندما عالج أرسطو مسألة الجوهر والعرض كان يتوجه حسب بنية الموضوع – المحمول فى الجملة الخبرية، منذ ذاك ساد الاعتقاد بأن كلامنا عن الشىء ينسجم مع كون الشىء.

كان الافتراض بأن كون الشىء له بنية ، العلاقة بين الجوهر والأعراض ، يستمد قوته الإقناعية فى التقليد الفلسفى من أن هذه البنية تظهر موافقة للكيفية التى ننشئ حسبها قضايا عن الأشياء ومن أنها تبعًا لذلك تتوافق مع نظرتنا الطبيعية إلى الأشياء كما يعبر عنها الفهم المتداول.

الجملة الخبرية لها طابع الحمل Prädikation ، ففيها يتم حمل أمر ما على شىء، ومن خلال هذا الحمل نتعلق بشىء قائم مسبقًا وقابل لأن تحمل عليه محمولات، بواسطة الحمل يخضع هذا الشىء القائم مسبقًا للتأويل الذى نعطيه له خلال حمل محمولات عليه، إن هذا القائم مسبقًا الذى يخضع للتحديد والتأويل يسميه أرسطو to hupokeímenon ، وهو يعنى حرفيًا "ما يقوم كأساس" ، التوافق بين *الجملة الخبرية* وبنية *الجوهر – العرض* يتمثل فى أن موضوع *الجملة الخبرية* يعبر عن *الجوهر* كـ hupokeímenon يشير *الجوهر* إلى ما يكون *الشىء* هو ذاته فى استقلاله، أما التحديدات التى تشير إلى الأعراض، التحديدات العرضية فهى غير مستقلة، إنها فقط ما يحمله الجوهر وينضاف إليه، وما يأتى أو يرد معه، بالإغريقية to sumbebekós ، ما يعرض للجوهر، باللاتينية accidens . فى مفهوم الـ hu-pokeímenon يتبدى جانب كون الأشياء فى ذاتها، ولهذا يوافق هايدجر على نعت الـ hupokeímenon بأنه نواة الأشياء. إن هايدجر لا يجادل إذن فى أن التقليد الفلسفى يعمل على بلوغ الكون الواقعى للأشياء، فالتمييز بين الجوهر والعرض فرض ذاته فى *الفلسفة* لأنه يدرك فى *الجوهر* شيئًا من *الكون* فى ذاته بصفته ما يقوم من تلقاء ذاته قبل كل تأويل، من هذه *الزاوية* ينظر هايدجر لبنية *الجوهر – العرض* نظرة إيجابية.

لكن نظرة هايدجر إلى هذا المفهوم لها جانب نقدى كذلك، ينطلق النقد من التطابق بين بنية الجملة وبنية الشىء، ربما يكون الأمر مخالفًا لما كان يعتقده أرسطو من أن بنية الجملة انعكاس لبنية الشىء، أى ربما يكون، على العكس من ذلك، قد تم إسقاط بنية نعرفها فى *اللغة* على *الشىء*، فى هذه الحالة لن تكون بنية الجوهر – العرض مستقاة من الشىء، بل نتاجًا لتأويلنا المشروط باللغة للشىء، وهذا يشكل اعتداء على الشىء. هل هذا الشك مشروع ؟

يميز هايدجر بين الفهم الأصلي الإغريقي للشيء كجوهر والفهم الذي نشأ عن الترجمة اللاتينية التقليدية، في المفهوم الإغريقي hupokeímenon تنطق حسب هايدجر تجربة الشيء بصفته ما هو قائم انطلاقًا من ذاته، إن الشيء بصفته ما هو مستقر في ذاته ومستقل يأتي انطلاقًا من ذاته إلينا، لكن بسبب الترجمة اللاتينية لـ hupokeímenon بـ sublectum (ما يُلقى تحت) أو substratum (ما يُنشر تحت) أصبح اتجاه الحركة معكوسًا. إن قيام الشيء يتم فهمه الآن انطلاقًا من التأويل الذي يتم في اللغة، فهذا يشكل الآن نقطة الانطلاق. إن التأويل هو الذي يضع أمامه ذلك الذي يتعلق به، وهكذا يضيع جانب استقرار الشيء في ذاته وقيامه انطلاقا من ذاته.

في مفهوم الـ hupokeímenon يمكن أن نسمع حسب هايدجر التجربة الأساسية للكون كحضور. وهذه التجربة تعبر عنها الدهشة إزاء أن الكائن كائن. في الدهشة يغزو ما هو غريب الإنسانَ ويغمره، هذا الغريب هو أنه قبل كل ما ننجزه نحن أنفسنا يوجد الكائن انطلاقًا من ذاته، تجربة الدهشة هي التجربة الأساسية للحضور das Anwesen ، الذي يجب هنا أن يفهم كفعل أي كحدث، حضور الأشياء وقدومها إلينا بحيث تصبح متبدية لنا.

لكن رغم كل ذلك يبقى مفهوم الجوهر كما تم ترسيخه في اللغة المدرسية معرضاً للشك، ذلك أنه لا يفهم الشيء مباشرة انطلاقا من ذاته، بل يعتدي على الشيء بتأويله انطلاقًا من علاقة مستمدة من بنية الجملة، لهذا ينتقل هايدجر إلى مفهوم ثان.

يحدد المفهوم الثاني الشيء كوحدة للمتنوع المعطى حسيًا، يبدو هذا المفهوم للوهلة الأولى أكثر صوابًا من المفهوم الأول لأنه يتوجه حسب الإحساس المباشر وليس متوسطًا عبر تأويلنا، إنه يدعي إبعاد كل ما نضيفه نحن إلى المعطى الحسي، أي ما يتم به الاعتداء على الشيء، علاوة على ذلك يمكن أن نجد في هذا المفهوم إشارة خفية إلى تحديد مشخص لما نبحث عنه. إن كون الأشياء يتقدم هنا بصفته ما يقوم في استقلال عنا، فالأشياء هي التي تأتي انطلاقًا من ذاتها إلينا وليس العكس، إنها تؤثر على حواسنا ونحن نتقبل هذا التأثير ونتلقاه.

لكن ضعْف هذا المفهوم يتجلى بالضبط في أنه يقرِّب الشيء بشكل مبالغ فيه من جسمنا كما يقول هايدجر، ويعني بذلك أنه يحوله إلى معطيات حسية قائمة فينا. إن هذا المفهوم إذ يركز على العطاء المباشر للشيء في الإحساس، يجعل الشيء في استقلاله وقيامه في ذاته ينفلت منا. لكي يظهر الشيء عمومًا أمامنا يجب أن تكون

هناك مسافة بينه وبيننا، وحتى لا يبقى المعطى الحسى مجرد خليط غامض من الإحساسات فإنه يحتاج إلى تأويل وتحديد، وهنا يكون الاعتماد على مقولات ومفاهيم أمراً ضرورياً، فضلا عن أن هذا التأويل سيفتح الباب من جديد للاعتداء على الشيء، فإن هذا التصور للشيء لا يلائم تجربتنا الفعلية إذا وصفناها فينومينولوجيا. فى هذا السياق يستعيد هايدجر – بتركيز شديد – النقد الذى سبق أن وجهه فى الفقرة ٣٤ من "الكون والزمان" إلى الرأى الذى يتصور أننا نتلقى أولاً معطيات حسية ثم نقوم بعد ذلك بتأويلها كأشياء، هذا الرأى الذى كان هوسرل ذاته يتبناه فى مؤلفاته الأولى، لكن الوصف اليقظ لتجربتنا يؤكد لنا أننا لا نكون فى البداية أمام خليط من المعطيات الحسية التى يتم بعد ذلك تأويلها للوصول إلى أشياء. إن هذا الرأى يتصور الإنسان كذات معزولة عن العالم والأشياء تخرج من قوقعتها إلى العالم الخارجى بفضل تأويل المعطيات الحسية، إننا فى الحقيقة نكون منذ البداية مسبقاً عند الأشياء، فنحن نسمع صفيق الباب ومحرك السيارة لا معطيات حسية سمعية. إن الإنسان الذى يحدده هايدجر أساساً ككون فى العالم ليس فى حاجة إلى أن يخرج من دائرته الداخلية إلى العالم الخارجى ويقيم علاقات مع الأشياء، بل إنه بمقتضى ماهيته يوجد دائماً مسبقاً فى ألفة مع العالم وعند الأشياء.

المفهوم الثالث الذى يعرضه هايدجر يتصور الشيء كوحدة للمادة والصورة. الصورة، forma باللاتينية، و morphé بالإغريقية، هى ما ينظم وما يعطى الدلالة. ومن هذه الزاوية تتجلى قوة هذا المفهوم فى أن الصورة بصفتها ما ينظم ويعطى الدلالة تنتمى إلى كون الشيء فى ذاته ولا تتوقف على تحديدنا له بواسطة مفاهيم أو مقولات نفرضها نحن على الشيء، فى مقابل ذلك تضمن المادة materia hulé (الهيولى) أمرين : من جهة يكون الشيء مديناً لها بثباته واستقراره فى ذاته، فهى ما يقوم مسبقاً كأساس للشيء. وهى من جهة أخرى تضمن الحضور الذى يقدم ذاته حسياً؛ حيث يمكن فهمها بصفتها ما يعطى فى الإحساس.

يظهر إذن أن أنطولوجيا المادة – الصورة تحقق كل المطالب الضرورية من أجل تأويل سليم للشيء، فمفهوم المادة يعبر فى الوقت نفسه عن ثبات الشيء واستقراره، وعن حضوره فى عطائه الحسى، أما الصورة فتعبر عن بنية الشيء التى بفضلها تكون له دلالة بالنسبة لنا، ومن ضمن الدلالات التى يمكن أن يتخذها الشيء عندما نضفى عليه

صورة تلك الدلالة التى تجعل منه أثرًا فنيًا.

هكذا يبدو أن هذا المفهوم الثالث صالح ليس فقط لفهم الشيء عمومًا، بل كذلك لإدماج الجانب الفنى فى الشيء، عندما يكون هذا الشيء أثرًا فنيًا، أما المفهومان الأولان فلا يقدمان منطلقًا للتمييز بين الشيء الذى هو مجرد شيء والذى يكون فى الأثر الفنى بمثابة بناء تحتى ، وبين البناء الفوقى الذى له دلالة فنية. إن هذا التمييز الذى هو ضرورى للمحافظة على ما هو فنى فى الأثر ليس ممكنًا إلا مع التمييز الأنطولوچى بين المادة والصورة. إن نموذج «المادة - الصورة» يفتح الباب للفكرة السائدة فى فلسفة الفن التى تقول بأن الفن يكمن فى أن نضفى على مادة أولى صورةً وبالتالى دلالةً عليا.

لكن صلاحية هذا النموذج لفهم الآثار الفنية تجعلنا نتساءل : هل هذا النموذج يتعلق فى الأساس بالشيء، وهو ما يهمنا فى الرجوع إلى أنطولوچيا الشيء، أم بمنتجات الإنسان ومن ضمنها الآثار الفنية؟ إن نموذج «المادة - الصورة» يدمج جانب الدلالة التى يتخذها الشيء بالنسبة لنا فى الشيء ذاته، لكننا كنا نبحث عن تحديد الشيء المجرد، عن البناء التحتى الشيئى القائم قبل كل دلالة نمنحها له؛ لأنه هو الذى يضمن واقعية الأثر الفنى، أى استقلاله واستقراره فى ذاته، وكان هايدجر يفترض أن الشيء، مفهومًا بهذه الكيفية، سابق لتأويلنا ولكل علاقة معنا، ففيه يتجلى طابع كون الشيء فى ذاته وقيامه فى ذاته. لكننا عند إدماج جانب دلالة الشيء بالنسبة لنا، وهو ما تعبر عنه الصورة حسب هذا النموذج، فى الشيء ذاته نكون قد تركنا الشيء المجرد الخالى من كل دلالة بالنسبة لنا.

إن فحصنا لأنطولوچيا الشيء أبعدنا عن الشيء المجرد، وقادنا إلى نوع من الأشياء يوجد من خلال صورته فى علاقة أساسية معنا ، وهذا النوع من الأشياء هو المنتَج الذى يصنعه الإنسان. ونحن نعرف من خلال فعالية الإنتاج بنية المنتَج بشكل ما، ذلك أنه من أجل إنتاج شيء ما نحتاج إلى مادة أولية قائمة مسبقًا نضفى عليها صورة تمنحها دلالة بالنسبة لنا، كما أننا نعرف التمييز بين الجوهر والعَـرَض (المفهوم الأول) انطلاقًا من تجربة أساسية هى الحديث عن الشيء فى الجملة الخبرية، فإننا نعرف التمييز بين المادة والصورة انطلاقًا من تجربة أساسية هى تجربة الصنع والإنتاج، لهذا

يبدو الاعتراض على هذين المفهومين بدعوى اعتدائهما على الشيء مشروعًا، فنحن في الحالتين نؤول شيئية الشيء انطلاقًا من بنية مألوفة لدينا في فعالية للإنسان.

نظرًا لأن المفهوم الذي يفسر الشيء من خلال نموذج المادة - الصورة يحظى بأهمية خاصة سواء في التقليد الفلسفي أو في التصور المتداول، فإن هايدجر يتوجه إلى التجربة التي انبثق منها هذا النموذج وإلى الكائن الذي يفترض هايدجر أنه مصدر هذا النموذج، هذا الكائن يطلق عليه هايدجر das Zeug ، نترجم هذا اللفظ بالأداة، ونبادر إلى القول بأن هذه الترجمة غير دقيقة، يقوم هايدجر بتحديد الأداة ووصف تجربة استخدام الأداة في الفقرات ١٥ - ١٨ من "الكون والزمان". في هذه الفقرات يعمل هايدجر على الوصول إلى مفهوم للعالم، وبالضبط كعالم محيط Umwelt أي كعالم للحياة اليومية. لذلك يبدأ بالتساؤل عن الكائن الذي يمكن الانطلاق منه لتحديد العالم. تقوم الأنطولوجيا التقليدية على افتراض أن هذا الكائن هو الذي يقوم أمامنا، الماثل أمامنا، الكائن الذي ندركه حسيا ويمكننا أن نحدده علميًا، على خلاف ذلك يرى هايدجر أن الأشياء لا تقابلنا في البداية بوصفها موضوعات قائمة أمامنا وأن تجربتنا الأساسية ليست أن ندرك الأشياء وندقق النظر فيها من أجل استخلاص صفاتها وخصائصها، إن الأشياء تقابلنا في البداية باعتبارها أشياء للاستعمال ، باعتبارها أشياء نستخدمها لننجز المهام التي تفرضها علينا الحياة اليومية، إن علاقتي الأولية بالمفتاح مثلاً لا تقوم على أنني أنظر إلى المفتاح وأن أحدد مادته ووزنه وصفاته، بل على أنني أستخدمه لفتح الباب دون انتباه إليه ودون نظر أو تفكير، إن المفتاح لا يجعلني أنتبه إليه وأتفحصه إلا عندما يتعثر في أداء مهمته.

يطلق هايدجر لفظ Zeug ، الذي نترجمه ترجمة تقريبية بالأداة، على كل ما يوجد رهن إشارتنا من أجل استخدامه في الحياة اليومية، وليس فقط على المعدات التي يستخدمها الصانع مثلا. المطرقة والمنشار، الكأس والصحن، الورقة والقلم، الباب والمنزل: كل هذه الأشياء يعبر عنها لفظ Zeug . يجب الإشارة إلى أن لفظ Zeug لا يستعمل في اللغة الألمانية بمفرده في الدلالة القريبة من تلك التي يمنحها له هايدجر، بل يرد دائما في نهاية كلمة مركبة، فنقول مثلا Fahrzeug ، حرفيًا أداة أو وسيلة النقل، للدلالة في الوقت نفسه على السيارة أو الحافلة أو الشاحنة؛ كما نقول Schreibzeug ،

حرفيا أداة الكتابة، للدلالة على القلم، ورغم أن هذه الكلمة غالبًا ما لا تحتمل الجمع، فهى تدل فى صيغة المفرد أحيانًا على الجمع، فنقول مثلا **Putzzeug** أو **Nähzeug** ، وتكون الترجمة المناسبة فى هذه الحالة هى لوازم: لوازم النظافة، لوازم الخياطة. وهذه الترجمة أقرب إلى الدلالة التى يمنحها هايدجر لهذه الكلمة، لأن هذا اللفظ لا يقتصر على الدلالة على معدات الصانع وآلاته، بل كذلك على الأشياء التى يحتاج إليها الإنسان لإنجاز مهام حياته اليومية.

فى التجربة الملموسة للأداة، للوازم أو أشياء للاستخدام ، يمكن أن نلاحظ أن هذه الأشياء موجودة من أجلنا، وذلك من زاويتين: إنها من جهة غالبا ما تكون مصنوعة من قبَل الإنسان، ومن جهة أخرى تقوم رهن إشارتنا للاستخدام. وبالنظر إلى ذلك ينعتها هايدجر بأنها فى متناولنا، "ليدنا" **zuhanden** ، أى أنها رهن الإشارة للاستخدام ، ويحدد كونها بأنه "فى كون اليد" **Zuhandensein** . إننا لا نكتشف المطرقة مثلا فى حقيقتها كأداة بأن ننعم إليها النظر وندقق فى خصائصها، بل بأن نستخدمها فيما هى صالحة له، فى الطَّرْق مثلا تكون المطرقة ما هى.

يدعى هايدجر أن تجربة الأداة هى الأرضية الملموسة التى نشأت عنها أنطولوچيا المادة - الصورة . كان برنامج تقويض الأنطولوچيا التقليدية فى مشروع "الكون والزمان" ينطلق من أن التصورات الأنطولوچية تقوم بتطوير وصياغة تصورات قبل أنطولوچية تمتلكها الكينونة فى حياتها اليومية بكيفية تلقائية وغير صريحة. فالكينونة البشرية تتميز بأنها تتصرف دائما إزاء الكائن على ضوء تصور ضمنى لوجود هذا الكائن. إن الأرضية الأخيرة للأنطولوچيا هى إذن التجارب الحية للحياة اليومية، ولكن فى الوقت نفسه الذى تقوم فيه الأنطولوچيا بصياغة التصورات القبل - أنطولوچية المتجذرة هى ذاتها فى التجارب الحية للحياة اليومية، فإنها تحرف هذه التصورات بتعميمها على مجالات للكائن ليست هى المجالات الأصلية التى انبثقت منها وإخفاء التجارب الأصلية التى انطلقت منها، وهذا الأمر ينطبق - بشكل خاص - على أنطولوچيا «المادة - الصورة» نظراً لأن الأداة، وهى المجال الأصلى الذى انبثقت منه هذه الأنطولوچيا، كائن يحتل مكانة وسطى بين ما هو مجرد شىء وبين الأثر الفنى، فقد ساد الاعتقاد بأنه يمكن انطلاقًا منها أن نفهم فى الوقت نفسه كون الشىء المجرد

وكون الأثر. يمكن أن ندرك الأثر الفنى باعتباره أداة، لأن الأثر يتم إنتاجه، إلا أنه فى الوقت نفسه يسمو على الأداة لأن دلالته لا تنحصر فى مجرد الاستخدام ، فالأثر الفنى يمتلك بفضل دلالته العليا اكتفاء بالذات يرجع إلى أن وجوده ليست له غاية، وهو بذلك أكثر من مجرد موضوع للاستخدام ، وفى مقابل ذلك فإن الشىء المجرد هو أدنى من الأداة، لأنه هو ما يتبقى عندما نغض النظر عن الدلالة التى تتوفر عليها أداة الاستخدام، إنه الشىء الذى يكون بسبب عدم صلاحيته للاستخدام بدون دلالة بالنسبة لنا.

لكن القول بأن تجربة استخدام الأداة هى أساس إمكانية أنطولوچيا «المادة - الصورة» هو مجرد ادعاء يجب تمحيصه. إذا كانت هذه الأنطولوچيا تريد من جهة أن تعبر على كون الشىء فى ذاته، وإذا كانت من جهة أخرى ممكنة بفضل تجربة استخدام الأداة، فإن هذا الكون فى ذاته يجب أن يفصح مسبقًا عن ذاته فى التعامل مع الأداة. السؤال المطروح الآن هو: هل هذه النتيجة صحيحة إذا تتبعنا بطريقة ملموسة تجربة استخدام الأداة؟ هل يمكننا أن نصادف جانب الكون فى ذاته، والاستقرار فى الذات، والاكتفاء بالذات، إذا تعمقنا فى تجربة استخدام الأداة ؟

هكذا يتبين أن الاهتمام بالكون فى ذاته ليس رجوعًا إلى الموقف الساذج، أى قبل النقدى. إن هايدجر لا يتناول أى كائن إلا من زاوية التجربة التى يقدم فيها ذاته لنا، فهو لا يقبل الحديث عن وجود للكائن فى ذاته سابق على كل تجربة، بل إنه يريد أن يبين كيف أن كون الشىء فى ذاته يفصح عن ذاته فى تجربتنا، على أن الجدير بالملاحظة هو أن هايدجر يعمل على بيان هذا الكون فى ذاته بصدد ذلك الكائن بالضبط الذى يظهر أن وجوده يكمن فى أنه من أجلنا. فى الأداة يظهر أن وجود هذا الكائن ينحل كلية فى علاقته بنا، أى فى استعماله واستخدامه، وهذا ما يقصده نعت وجود الأداة بأنه "كون لليد". كيف يمكن الحديث عن وجود فى ذاته يخص بالضبط ذلك الكائن الذى يتميز كونه بأنه كون لليد؟ عندما يعمل هايدجر على بيان طابع الكون فى ذاته فى وجود الأداة فإنه يمسك بهذا المشكل الفينومينولوچى فى عمقه.

إن التجربة الملموسة اليومية للأداة تتمثل فى استخدامها، وأطروحة هايدجر هى أنه فى استخدام الأداة لا ينحل وجودها فى أن تكون من أجلنا، إنه بالضبط عندما تحقق الأداة غايتها، وهى أن تكون فى خدمتنا كلية، لا يكون وجودها مجرد كون لأجلنا. إن جانب كون الأداة فى ذاتها، ذلك الجانب الذى يفصح عن ذاته فى استعماليتها يسميه هايدجر "الثقة" die Verläßlichkeit . إن استعمالية الأداة تتوقف على الثقة، فالثقة هى التحديد الأساسى لكون الأداة، إننا لا يمكن أن نستخدم أداة إلا لأننا نطمئن مسبقًا إلى أننا يمكن أن نعتمد عليها، أن نعول عليها ونركن إليها. إننا نكون فى العادة متأكدين من كون الأداة رهن إشارتنا حتى عندما لا نستخدمها، أى عندما لا نكون فى علاقة معها. إن كون الأداة يكمن فى استخدام الملموس لها، لكن شرط إمكانية هذا الاستخدام هو الثقة التى تميز الأداة، هو أننا نطمئن إلى أنها تقوم مسبقًا انطلاقا من ذاتها، أى دون علاقة معنا.

يتضح هنا مرة أخرى أن هذا القيام المسبق ليس بالمعنى قبل النقدى لوجود فى ذاته خال من كل علاقة بالإنسان، ففى استخدام مفهوم الثقة يكمن أن الناس هم الذين يثقون فى الأداة، ومع ذلك ففى الثقة يتم التعبير عن جانب استقرار الأداة فى ذاتها، وقيامها انطلاقًا من ذاتها، ويتجلى هذا الجانب فى أن الأداة لا تثير انتباهنا فى حالة الاستخدام العادى الخالى من التعثر، إننا نثق فى الأداة بحيث إن استعماليتّها - كونَها لأجلنا، لا يحتاج لأن يكون موضوعا لانتباهنا، طالما كان بإمكاننا أن نستخدم أداة دون تعثر، فإننا نستخدمها دون أن ننتبه صراحة إلى هذه الاستعمالية، إن كون الأداة لليد ليس ممكنًا إلا بفضل الكون الخاص بها فى ذاته والذى نعبر عنه باستقرارها فى ذاتها أو قيامها انطلاقًا من ذاتها، إن استقرار الأداة فى ذاتها، الذى يعلن عن ذاته عبر استعماليتها غير المثيرة للانتباه، ينتمى للمضمون المباشر لتجربة التعامل مع الأداة.

فى وجود الأداة هناك "تَحَفُّظ" يضمن أننا نثق فى استعماليتها، التحفظ هو نوع من الانسحاب أو التراجع، وهذه السمة فى كون الأداة هى ما يعنيه هايدجر عندما يتكلم عن ثقتها المفترضة فى عدم إثارة استعمالها للانتباه، إن الثقة هى شرط ضرورى لإمكانية استخدام الأداة.

بهذه التأملات يبلغ هايدجر فى تحليله إلى مستوى يمكن انطلاقًا منه أن يؤكد أطروحته التى تقول بأن إمكانية أنطولوجيا "المادة – الصورة" تكمن فى تجربة استخدام الأداة.

تتأسس استعمالية الأداة في الثقة. ويحدث أن تبلى الأداة عند استخدامها، وفى الوقت نفسه يبلى الاستخدام أيضاً، يعنى ذلك أن الاستخدام يصبح اعتيادياً ومكرورا ومبتذلاً. هذا الابتذال هو غياب أو نوبان الثقة، وهذا لا يعنى أن الثقة لا تبقى مؤسسة للاستعمالية، بل إنها لا تبقى بارزة، إنها تصبح منغلقة علينا، وتبقى الاستعمالية العارية وحدها جلية. نعت "العارية" يعنى هنا أن الاستعمالية لا تبقى قائمة فى الثقة. انغلاق الثقة واعتيادية الاستخدام يحملان على الاعتقاد بأن كون الأداة لا يمكن فهمه إلا بالنظر إلى عملية إنتاجها أو صنعها. إن تأويل كون الأداة على ضوء عملية صنعها وإنتاجها يجعلنا نرى فيها مادة تم إضفاء صورة عليها، هكذا تصبح أنطولوجيا "المادة – الصورة " ممكنة.

تبعاً لذلك فإن تأويل كون الأداة على ضوء بنية "المادة – الصورة" ينشأ عن فقدان الأداة للثقة. إن تحديد وجود الأداة انطلاقًا من نموذج "المادة – الصورة" هو مجرد مظهر ناشئ عن فقدان الثقة. لكن كون الأداة فى الحقيقة يتجلى فى الاستعمال العادى الذى لا يشوبه فقدان الثقة، إن نموذج "المادة – الصورة" ليس مستمداً من التجربة الأصلية لاستخدام الأداة، بل من تجربة غير أصلية تتميز بفقدان الأداة للثقة، ولهذا فمن المشكوك فيه أن يكون نموذج "المادة – الصورة" قادراً على تحديد كون الأداة، على الرغم من أنه ينشأ عن تجربة التعامل مع الأداة، وبالأحرى أن يعبر عن كون الشىء المجرد والأثر وعن وجود الكائن كله .

يجب أن نسجل هنا أن هايدجر لا يعمل على تحديد كون الأداة انطلاقا من تجربة التعامل اليومى معها، بل يتخذ طريقًا متعرجاً. إنه يختار أثراً فنياً محدداً هو لوحة ڤان جوخ لكى يبين أن هذا الأثر قادر على أن يُظهر كون الأداة، عندما يقوم الأثر الفنى بذلك فإنه يجعل هذا الكائن يتجلى لنا كما "يكون" فى حقيقته، إنه يجعل "وجود" الأداة يظهر. وظهور كون الكائن يسميه هايدجر الحقيقة، وهكذا فإن ما يحدث فى الفن هو "وضع الحقيقة لذاتها فى الأثر" **das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit** ، هذا هو

التحديد الأساسى للفن عند هايدجر، حيث إن اختيار تعبير **das Sich-Ins-Werk-Setzen** "ليس عرضيًا"، إنما يعبر من جهة عن طابع الحدوث الذى يميز الحقيقة، لهذا يحق لنا أن نترجمه أيضًا بحدوث الحقيقة، لكن من جهة أخرى يختار هايدجر للإشارة إلى طابع الحدوث هذا تعبيرا يضم كلمة **Werk** التى تعنى الأثر، ولهذا يمكن أن نترجم هذا التحديد بـ "وضع الحقيقة لذاتها فى الأثر"، أى فى الأثر الفنى، لكن ليس هناك فى العمق أى تناقض بين الدلالتين، فالحقيقة لا تحدث فى البداية فى مكان ما، ثم توضع بعد ذلك فى الأثر الفنى أو تنقل إليه، بل إن الحقيقة توضع أصلاً فى الأثر وبذلك تحدث وتصبح حقيقة، إن وضع الحقيقة فى الأثر هو بالذات، كما سيؤكد هايدجر فيما بعد، حدوث الحقيقة، تحدث الحقيقة أصلاً عند وضعها فى الأثر.

يؤكد هايدجر مراراً وفى كتابات عديدة أنه يفهم الحقيقة بمعنى الكلمة الإغريقية **alétheia**، التى تعنى اللاخفاء، أى ظهور شىء، قدومه إلى الضوء، تبديه كما هو، أى كما يكون، ما يريد هايدجر قوله هنا بحدوث الحقيقة فى الأثر هو أن كون الكائن يتبدى فى الأثر الفنى دون تقنيع. لهذا لا بد من فهم كلمة الحقيقة فى النص بأكمله بهذا المعنى، إذ لو أخذنا الحقيقة بمعناها المتداول كتطابق بين الفكرة والشىء، وقلنا بعد ذلك إن الأثر الفنى يتضمن الحقيقة، فهذا يعنى أن الأثر الفنى ينبغى أن يكون محاكاة، أى تقديمًا أو عرضًا أو تصويراً للشىء الذى يتعلق به الأمر، ولكن هايدجر يرفض هذا الرأى رفضًا قاطعًا مبينًا أنه حتى فى الحالات التى يصور فيها الأثر الفنى شيئًا، مثل النافورة الرومانية، فإننا لا نستطيع أن نحدد ماذا يحاكى الأثر، هل يحاكى كائنا مفرداً، النافورة الرومانية التى توجد فى ساحة بطرس بروما، أو الماهية العامة لهذا الشىء ؟

نظراً لأن الفن هو وضع الحقيقة فى الأثر، هو حدوث الحقيقة، فإن الأثر الفنى هو الذى يجعلنا نكتشف كون الأداة، وهكذا لم يكن دوره كما قال هايدجر فى البداية مجرد تسهيل الإيضاح الحسى، لكن لماذا لم يعمل هايدجر على تحديد كون الأداة من خلال وصف استخدامها فى الحياة اليومية ؟ هل كان من الضرورى أن يعرج هايدجر على الأثر؟ أما كان بإمكانه أن يصل إلى النتائج نفسها دون أن يلجأ إلى الأثر الفنى؟

لو حاولنا وصف تجربة استخدام الأداة فى الوجود اليومى لتبين لنا أن الأداة تكون دائمًا مندرجة فى سياق من الإحالات Verweisungszusammenhang . لقد سبق أن بين هايدجر فى "الكون والزمان" أن الأداة تحيل بمقتضى بنيتها الأنطولوجية فيما وراء ذاتها إلى شىء آخر، بحيث إن انتباهنا لا يستقر فى العادة على هذه الأداة، بل يتجه إلى ما تستخدم لأجله . وهكذا ، تشكل مجموعة الإحالات فى مجال ما سياقًا للاستخدام Bewandtniszusammenhang تنتظم داخله الروابط بين مختلف الكائنات التى تظهر فى هذا السياق وتتحدد بذلك حسبه ضوابط الاستخدام . نحن نستخدم فى الحياة اليومية مثلا حذاءنا فى المشى، لكن انتباهنا لا يبقى مستقرا على أداة المشى ذاتها، بل يتجه نحو آخر، مثلا نحو المكان الذى نود أن نبلغه مشيًا، لكن اهتمامنا لا يبقى متركزًامن جديد على هذا المكان، وإنما يتجه انطلاقًا من المعنى الذى يتخذه هذا المكان إلى أشياء وأحداث أخرى فى سياق الإحالات وهكذا .

ما قلناه الآن ينطبق على كلية العالم الذى يتعامل معه الإنسان، الوجود. إن كل ما يرتبط به الإنسان فى سلوكه يوميا لا يظهر له إلا من حيث إنه يحيل انطلاقا من معناه إلى آخر، إننا لا نصادف أبدًا شيئًا معزولاً تمامًا، التحديد الأساسى للكينونة فى "الكون والزمان" هو "الوجود فى العالم"، لأن سياق الإحالات الذى نتحرك فيه ونتوجه حسبه عند استخدام الأداة ليس سوى عالم حياتنا اليومية، وبهذا التحديد للعالم يعارض هايدجر تصور العالم بوصفه موضوعًا أو كلية الموضوعات التى يمكن تجربتها؛ ذلك أننا إذا أدركنا العالم بهذه الكيفية وتصورناه باعتباره موضوعا، فإن الإنسان سيكون خارج العالم، لأنه لا يمكن تصور موضوع دون ذات تقوم بالمَوْضَعة. الموضوع يفترض ذاتا تميزه عنها وتضعه قبالتها، لا توجد ذات دون موضوع ولا موضوع دون ذات. إن تحديد العالم باعتباره موضوعا يفترض ذاتا غير منتمية للعالم، ذاتا بدون عالم، ولكننا لسنا بدون عالم، لأن الإنسان كون فى العالم، ليس هذا بمعنى أنه قائم داخل العالم. الكون فى العالم يعنى التوجه مسبقًا فى أفق دلالى يتحرك باستمرار وقابل للتغير يتحدد داخله ما هو مقبول وما هو غير مقبول، ما هو مهم وما هو غير مهم. إن العالم الذى نعيش فيه ونعمل فيه ليس أبدًا موضوعًا قائمًا أمامنا، بل هو السياق الذى تظهر لنا الأشياء انطلاقًا منه وتستمد دلالتها منه. إن كل ما نتعامل معه ليس له معنى

إلا لأنه يصادفنا فى العالم، أى انطلاقا من روابط سياق الإحالة. إن وجود الأداة هو اندراجها فى سياق الإحالة، فهذا الاندراج هو الذى يعبر عن كون الأداة فى حقيقته.

لكن الحذاء يوجد فى لوحة "فان جوخ" مفصولا عن روابط سياق الإحالة، لا توجد فى اللوحة إشارات إلى هذا السياق. الحذاء موجود فى محيط غير محدد. لهذا يمكن أن يبدو اللوحة غير مفيدة فى تحليل فينومينولوجى للأداة كما هى فى الحقيقة، أى كما هى مندرجة فى سياق الإحالة. وإذا كان ذلك صحيحًا فإن تعريج هايدجر على الأثر لن يكون مشروعًا.

هذا الانطباع بالتحديد هو ما يريد هايدجر أن يبدده : نظرًا لأن الحذاء يظهر فى اللوحة منتزعًا من سياق الإحالة، فإنه يجعل هذا السياق مرئيًا، نظرًا لأن الأداة تخرج من سياق العالم وتنتقل من تجربة الوجود اليومى إلى تجربة الوجود الأصيل، فإنها تتبدى فى حقيقتها، وهذه الحقيقة هى ظهور الأداة بصفتها مندرجة فى العالم كسياق للإحالة، ولكن كيف تكون تجربة هذه الحقيقة ممكنة ؟

فى الاستخدام اليومى تبقى الأداة عادة بسبب اندراجها فى سياق الاستخدام غير مثيرة للانتباه ، عدم إثارتها للانتباه هو علامة على الثقة التى تميزها، وفى الاستخدام اليومى غير المتعثر لا تكون الأشياء موضوعات لاهتمام خاص، إنها لا تجعل انتباهنا يتوقف عندها، فالتعامل معها له طابع الحركة التى تتجه دائمًا إلى ما وراء الأداة المستخدمة. هذه الحركة تكمن فى تتبع روابط الإحالة. وفى التعامل اليومى مع الأداة يكون العالم مألوفا لنا باعتباره سياقا للاستخدام ، ولكن بحيث إننا نتحرك على امتداد روابط الإحالة فحسب ، أى أنه بسبب هذه الحركة لا ينكشف لنا السياق بهذا الاعتبار. لكى يتجلى لنا السياق بهذا الاعتبار يجب أن نكف عن هذه الحركة وأن نتوقف عند أداة مفردة وهو ما لا يتم فى العادة فى تجربة الوجود اليومى، إن لوحة فان جوخ بتقديمها للحذاء معزولاً تفتح أمامنا إمكانية تجربة هذا التوقف، وبهذا العزل يصبح التوقف المفاجئ اللحظى للتحرك فى سياق الإحالة ممكنًا بفضل قوة الفنان ، وبهذا يتجلى سياق الإحالة فى الحذاء المعزول ذاته، وهكذا نجرب فى الأثر ما لا يمكن تجربته فى الحياة اليومية ، وبذلك يتبين أن اتجاه هايدجر إلى الأثر الفنى له ما يبرره.

يكمن الوجود الأصيل الذى نبلغه فجأة بفضل تجربة الأثر الفنى فى أن العالم، الذى يكون مألوفًا لدينا فى الحياة اليومية من خلال تحركنا فى روابط الإحالة، يصبح بارزًا ولامعًا. فى التعامل مع الأشياء لا يمكن أن يحدث ذلك إلا إذا تم التوقف عند أداة. هذا التوقف يمكن أن يحدث أيضًا فى الحياة اليومية العادية عندما تزعجنا أداة ما بسبب رداءتها أو عدم قابليتها للاستخدام ، وهكذا تصبح الأداة محط انتباهنا وبذلك موضوعا نتوقف عنده لنلاحظه ونفحصه صراحة، لكن حتى فى هذه الحالة فإن حركتنا فى سياق الإحالة لا تسكن بالفعل، ذلك أن الخلل فى الاستخدام ينبغى تنحيته. وخلال العمل على تنحية الخلل نبقى منخرطين فى الحركة التى تعوقنا عن تجربة سياق الإحالة بما هو كذلك. وهكذا فنحن فى هذه التجربة للأشياء لا نبلغ الوجود الأصيل، إننا لا نتوقف عند الأشياء على نحو يجعل العالم ينفتح إلا بفضل تجربة الأثر الفنى.

انفتاح العالم باعتباره كذلك فى التجربة الأصلية للشىء هو ما يعرضه هايدجر لأول مرة عندما يتكلم عن عالم الفلاّحة الذى يصبح حاضراً لدينا باعتباره عالما فى لوحة "ڤان جوخ". *الحقيقة التى تحدث فى الأثر ليست بالمعنى الدقيق للكون* اللامختفى للأداة المفردة، بل تجلى العالم الذى تستمد الأداة المفردة معناها انطلاقًا من اندراجها فيه، وهذا هو السبب العميق الذى يمنعنا من أن نقول بأنه فى الأثر الفنى تتم محاكاة شىء أو موضوع. يرتبط اندراج كل شىء فى سياق للإحالة بطابع وجود الإنسان. ويحدد هايدجر الإنسان فى "الكون والزمان" بوصفه كينونة **Dasein** . لفهم دلالة هذا التحديد يجب أن نستحضر ثلاث ملاحظات : الملاحظة الأولى هى أن لفظ كينونة **Dasein** من حيث صيغته النحوية مصدر فعلى. عندما يستخدم هايدجر هذا المصطلح لتحديد الإنسان فهذا يعنى أنه ينظر إلى كون الإنسان كفعل، كحركة وليس كحالة. كون الإنسان ليس سمة لاصقة به تميزه، بل له طابع حركى، إنه فعل. أما الملاحظة الثانية فهى أن لفظ كينونة **Dasein** كان يُستخدم فى اللغة الفلسفية للدلالة على الوجود الفعلى أو الواقعى لشىء ما. ويرمى هايدجر من استعماله لتحديد الإنسان إلى التأكيد على أن الإنسان يكون دائمًا مهتما ومنشغلاً بوجوده ، إنه يفهم ذاته انطلاقًا من وجوده ، فليس للوجود خصائص وصفات قائمة وحاضرة أمامنا يمكن ملاحظتها وتصنيفها، بل كيفيات تكون حسبها، لهذا يخصص هايدجر لفظ الوجود **Existenz** للدلالة على نمط كون الكينونة، ويطلق لفظ التحديدات الوجودية

die Existenzialien على تحديدات كون الكينونة، وذلك تمييزاً لها عن المقولات التى يعتبرها تحديدات للأشياء بصفتها حاضرة وقائمة أمامنا، والتى لا تصلح بسبب ذلك لفهم الوجود البشرى، بل إن النقد الأساسى الذى يوجهه هايدجر للأنطولوچيا التقليدية يتلخص فى أنها كانت تحاول دائما أن تدرك الوجود انطلاقاً من المقولات المستمدة من كون الأشياء بصفتها حاضرة وقائمة أمامنا، وبذلك كانت تحاول أن تفهم الكينونة على ضوء تحديدات غريبة عن نمط وجودها. على عكس ذلك يؤكد هايدجر أن ماهية الكينونة لا تتجلى فى خصائص عامة، بل فى الوجود، أما الملاحظة الثالثة فهى أن هايدجر يدعونا إلى قراءة الكينونة كـ Da-sein ، حيث تعبر Da عن المحل الذى ينفتح فيه العالم، وبذلك يكون الإنسان هو محل العالم، أى المحل الذى ينفتح فيه العالم ويُتجلى ويحدث، وتكون الكينونة ميزة الكائن الذى يحدث كونه كانفتاح. يتعلق الأمر فى كون الكينونة بكونها، وكونها يتحدد أساسًا كـ "هم" Sorge . إنه يحدث كـ "هم"، هذا التحديد لا ينم عن نظرة تشاؤمية إلى الإنسان تركز على مشاكل الحياة ومنغصاتها، بل إنه تحديد أنطولوچى يعبر عن انشغال الكينونة بكونها وإنجازها لوجودها. بسبب طابع الهم لا يكون كون الكينونة أبداً منتهياً أو مكتملاً، بل إنه يحدث باستمرار كـ "إمكان" Möglichsein . نظراً لأن الوجود كون ممكن، فإن كون الإنسان يعنى أنه يتحرك فى مجال للإمكانيات، هذا المجال بالضبط هو العالم كسياق للإحالة، إن الكون الممكن الذى يميز الإنسان يتجلى على نحو ملموس فى الإمكانيات التى تنفتح أمام الكينونة فى تعاملها مع كل ما يصادفها فى العالم كسياق للإحالة.

إن الحوادث والأشياء التى يتعامل معها الإنسان تحيل على بعضها البعض، لأن فى كل منها تنفتح إمكانيات للكينونة؛ عندما نحقق إمكانية ما تعلن إمكانيات جديدة عن نفسها. كل إحالة تحيل إلى إمكانية للفعل بالمعنى الواسع للكلمة الذى يتضمن حتى ترك شىء ما، فالعالم والوجود مفهومان مترابطان لأن الإحالة داخل سياق الإحالة الذى هو العالم ليست سوى الرباط الذى يربط الإمكانيات التى تكمن فى الوجود البشرى ككون ممكن فيما بينها، والعالم هو مجال إمكانيات الوجود.

هناك حسب "الكون والزمان" كيفيتان أساسيتان لتعامل الكينونة مع إمكانياتها الخاصة: كيفية الوجود الأصيل die eigentliche Existenz وكيفية الوجود الزائف die uneigentliche Existenz . لكن هايدجر لا يفهم الأصالة والزيف بالمعنى الأخلاقى،

بل بالمعنى الأنطولوجي، ويكون وجود الإنسان أصيلاً عندما ينجز هذا الوجود بالمعنى الحقيقى للكلمة، أى بكيفية صريحة، أى عندما تنبثق مشاريعه واختياراته منه هو ذاته، مما يخصه، مما هو أصيل فيه، وعندما يتعامل مع وجوده ككون ممكن واحد ونهائى، أما عندما يستسلم الإنسان للوضعيات الجزئية ويتشتت وجوده فيها ويقع ضحية ما تمليه عليه الأشياء أو يقوم بما يقوم به الناس أو المرء das Man ، فإنه لا ينجز وجوده بالمعنى الحقيقى للكلمة، أى أن وجوده يكون زائفًا. هذه الكيفية هى التى يشير إليها هايدجر عندما يتكلم فى "منبع الأثر الفنى" عن الانغماس فى الكائن. فإن انتباهنا فى هذه الحالة يبقى مركزًا على الكائن الذى يصادفنا داخل العالم، وهذا التركيز على الكائن يصفه هايدجر فى "الكون والزمان" كـ "سقوط" Verfallen ، مرة أخرى لا ينبغى فهم السقوط هنا بالمعنى الدينى أو الأخلاقى، إنه حسب هايدجر كيفية لكون الإنسان فى العالم، وهو يعنى الاستسلام للوضعيات الجزئية والإمكانيات القريبة، إنه نسيان الذات والهروب إلى ضجيج الحياة اليومية والغرق فى مهامها المتلاحقة التى تقود كل منها إلى الأخرى، بحيث ينشأ عن ذلك تشتت وجود الإنسان وعجزه عن استجماع ذاته وإدراك وجوده ككون ممكن واحد.

تنتمى للإنسان – ككون ممكن مسبقا وفى كل حين – إمكانية الموت، الإمكانية التى تصبح معها كل إمكانياتنا غير ممكنة. إن الكون البشرى ككون ممكن هو دائمًا مهدد من قبل هذه الإمكانية، ولهذا يحدد هايدجر الكينونة فى "الكون والزمان" بأنها "وجود للموت" Sein zum Tode ، فى الوجود الزائف يتم تجنب إمكانية الموت والهرب منها إلى ضجيج الحياة اليومية وصخبها، أما الوجود الأصيل فيأخذ هذه الإمكانية مأخذ الجد، إنه يتقبل الكون للموت المميز للإنسان ويتحمله، وهكذا ففى الوجود الأصيل ندرك كوننا صراحة ككون ممكن ونهائى.

يسمى هايدجر فى "الكون والزمان" الانتقال من الوجود الزائف إلى الوجود الأصيل "العزم" die Entschlossenheit الذى يقول عنه "منبع الأثر الفنى" إنه انتقال الكينونة من الغرق فى الكائن إلى انفتاح الكون، لهذا يعمد إلى كتابة هذه الكلمة هكذا Ent-schlossenheit ، وبذلك يدعونا إلى قراءتها بمعنى نفى أو إلغاء الانغلاق، أى بمعنى الانفتاح إزاء العالم باعتباره كذلك ، مع العزم كإلغاء للانغلاق تنتزع الكينونة

ذاتها مما يظهر داخل العالم ويصبح انفتاح العالم، هذا الانفتاح الذى يميز مسبقًا دائمًا الكون فى العالم المميز للإنسان صريحًا، وبذلك يحدث التباعد إزاء الوجود اليومى وتحدث تجربة العالم من حيث هو المجال الذى نحن دائمًا فى ألفة معه.

كيف تبدو الأشياء فى ضوء هذا الانفتاح ؟ ففى "الكون والزمان" لا يتم الحديث عن الأشياء إلا فى إطار الحياة اليومية، لم يبين هايدجر فى هذا المؤلف الكيفية التى تظهر بها الأشياء فى الوجود الأصيل، ذلك أن الوجود الأصيل تم النفاذ إليه فى هذا المؤلف أساسًا من خلال تجربة القلق، فى القلق ينكشف العدم باعتباره كذلك، وهذا يعنى أن الأشياء تنفلت منا، إنها لا تبقى تخاطبنا، بل تصبح عمومًا دون أهمية أو دلالة بالنسبة لنا، هذه الثغرة فى تحليلات "الكون والزمان" يحاول هايدجر ملأها فى "منبع الأثر الفنى"، وهكذا يتبين أن أهمية هذه الدراسة لا تكمن فقط فى المساهمة فى فلسفة الفن، بل كذلك فى ملء الفراغ القائم بصدد التجربة الأصلية لكون الأشياء.

يتكلم هايدجر فى فلسفته المتأخرة عن إمكانية تجربة أصلية للأشياء دون استناد إلى الأثر الفنى، لكنه فى الفترة التى أعد فيها "منبع الأثر الفنى" اعتبر أن التجربة الأصلية للأشياء تحدث عند لقاء الآثار الفنية، وفى الوجود الأصيل يتم الانفتاح على العالم باعتباره كذلك الأثر الفنى يجعل العالم يظهر فى الأشياء .

فى الأثر الفنى تحدث الحقيقة بمعنى اللاخفاء، لأن كون الكائن،، يصبح ظاهراً، إلا أننا عندما نأخذ الأمور بعمق يتبين لنا أن المقصود ليس وجود أداة مفردة، بل المحيط بأكمله الذى تكون فيه هذه الأداة فى الخدمة، عالم الفلاحة الذى ينتمى إليه الحذاء.

إذا كان هدفنا هو الوصول إلى وجود الأثر فى ذاته، استقراره وقيامه فى ذاته، فيجب أن نعالج بدقة أكبر تجربة العالم عند لقاء الأثر الفنى ، وأن نجد من هناك منفذاً سليمًا إلى قيام الأثر فى ذاته.

إن سياق الإحالة الذى يشكل عالم الفلاَّحة يكون مألوفا لديها دون أن تتمثله باعتباره عالما تتجلى هذه الألفة فى تعاملها بتلقائية، أى بدون تأمل أو تفكير، مع الأدوات التى تبدو فى سياق الإحالة هذا. يجعلنا فن "ڤان جوخ" قادرين على أن نرى

هذا العالم الذى تكون الفلاَّحة فى ألفة معه وهى منتعلة حذاءها الذى يحيل إلى الروابط الأساسية لهذا العالم، ويكمن فن الرسام فى أنه يظهر للملاحظ وجود كائن بشرى فى عالمه الخاص، ولا يمكن أن نعترض على ذلك بأن الحذاء المهلهل الذى يظهر فى اللوحة ليس حذاء لفلاَّحة، بل هو فى أغلب الظن حذاء "ڤان جوخ" نفسه. فهذا الاعتراض يبقى شكلياً، والخطأ الذى وقع فيه هايدجر لا يخل بتحليله، إذ المهم هو أنه من خلال الحذاء يظهر عالم لوجود ينتمى لوسط فقير، وليس مهمًا بشكل حاسم أن يكون هذا العالم هو عالم فلاحة أو عالم رسام فقير.

يبين هايدجر فى إشارات قليلة كيف تخبر الفلاحة من خلال استخدام الحذاء عالمها. ما يميز تجربة العالم هذه هو الاستقطاب بين السعادة والشقاء، الفرح والألم ... فى هذا الاستقطاب يعلن عن ذاته طابع الوجود الذى عبر عنه هايدجر فى "الكون والزمان" بـ "الوجدان" **die Befindlichkeit** ، بمعنى أن الكينونة تجد ذاتها دائمًا مسبقًا فى وضعية ما. هذا اللفظ مشتق من الفعل **sich befinden** الذى يعنى "وُجد" أو وجد ذاته (فى وضعية ما أو على كيفية ما). يفهم هذا الفعل فى اللغة اليومية حسب إمكانيتين، إذ يمكن أن نسأل شخصا "أين" يجد ذاته، أى "أين" يوجد، بحيث إننا نريد أن نعرف المكان الذى هو فيه، كما يمكننا أن نسأله "كيف" يجد ذاته أو "كيف" يوجد، بحيث إننا هنا نريد أن نعرف حالته، لهذا يمكن أن نترجم **Befindlichkeit** بـ "الوجدان" الذى يمكن أن نفهمه من جهة كمصدر للفعل وُجد أو وجد ذاته وفى الوقت نفسه كتعبير عن مجموع الحالات التى يوجد عليها شخص ما، وتخبر الكينونة وجدانها فى أحوال هى الأحوال الوجدانية **die Stimmungen** . وخلف وصف هايدجر للأحوال الوجدانية للفلاحة تكمن أطروحته التى مفادها أن التجربة الأولية التى ينفتح فيها أمامنا العالم كمجال لوجودنا هى الحال الوجدانى. إن الوجدانية طابع أساسى للوجود البشرى، لأن الكون الممكن لا يعنى أن الإنسان يمكن أن يبدأ فى فعله من نقطة الصفر. فإن امتلاك إمكانيات يعنى أن الكينونة حرة فى أن تبتدئ شيئًا جديداً، هذا المظهر للكون الممكن ينعته هايدجر كـ "مشروع" **Entwurf** لكن الكون الممكن لا يتم إلا فى إطار وعلى أساس إمكانيات معطاة مسبقًا، أى أن الإنسان يجد ذاته فيها قبل كل قرار، فليس هناك قرار يمكن أن يكون بالنسبة لنا بدءًا مطلقًا؛ إننا نجد أنفسنا دائمًا ومسبقًا فى وضعية ما.

إن مشروعنا يستمد إمكانياته من ظروف الحياة المعطاة مسبقًا فى زمن ومحيط محددين بحيث يكون الإنسان "ملقى به" geworfen فى هذه الظروف. يختار هايدجر هذا التعبير لأن الإنسان لا ينجز هذا الإلقاء فى ظروف حياتية معطاة مسبقا، بل يتحمله، ففى المشروع نكون نحن من يلقى، لكن إلقاء مشروع لا يكون ممكنًا لو لم يكن مندرجًا فى وضعيات معطاة مسبقا، وبهذا المعنى فإن المشروع هو مشروع ملقى به geworfener Entwurf .

ونظراً لأن الأحوال الوجدانية تكشف العالم، فإن لها علاقة بالحقيقة، إنها تتضمن "معرفة" بالعالم، لكن هذه "المعرفة" ليست صريحة وليس لها طابع المعرفة التى تتعلق بموضوع، إن ما ينفتح لنا بفضل هذه الأحوال هو أن العالم كمجال لإمكانياتنا هو مجال محدود، وبالتالى فهو نهائى، وكون المشروع ملقى به يعنى أن له مبدئيا حدوداً بسبب وضعيات نجد أنفسنا فيها مسبقًا .

نهائية العالم توازى نهائية وجودنا، أى كوننا معرضين للموت، إن الكون الممكن مهدد بدائمًا إمكانية أن يصبح غير ممكن، ولهذا فنهائية وجودنا ونهائية العالم ليست شيئًا يصيب الكينونة من خارجها، ليست واقعة عرضية ، الموت ينتمى للكينونة فى وجودها، ونظراً لأن نهائية الكون للموت تكون حاضرة فى كل إمكانياتنا، فإنه تتم تجربتها من قبلنا فى كل وقت، لكن غالبًا على نحو ضمنى.

فى وصف عالم الفلاحة انطلاقا من لوحة "ڤان جوخ" يبين "هايدجر" استقطاب الأحوال الوجدانية: الخوف والأمل، الوحدة والاحتماء، وفى هذا الاستقطاب تتم تجربة وضعية الوجود المتقلب بين النجاح والإخفاق، النعم والويلات، وعندما نحقق إمكانية ما يكون لنا تأثير معين على ما يصادفنا فى العالم، لكننا لا نستطيع أن نتحكم فى روابط الإحالة ككل، فحدود تحكمنا فى مجال إمكانياتنا توازى نهائية وجودنا ككون للموت. فتجعلنا الأحوال الوجدانية نستشعر هذه النهائية، لأن العالم ينفتح لنا فيها بكيفية أولية. فبسبب نهائية الوجود والعالم وبسبب عدم إمكانية التحكم فيهما نكون معرضين للحالات الوجدانية المتعارضة التى يتكلم عنها هايدجر فى وصفه لوجود الفلاحة فى العالم.

فى الأحوال الوجدانية يتبين لنا أنه نظراً لأن وجودنا ملقى به، فإننا لا نتحكم فيه كلية، وفى نهاية الأمر لا نتحكم بتاتاً فى مصيرنا، فى وجدانية الكينونة تكمن تجربة عجز أساسى ينتمى للوجود البشرى، تجربة أننا متروكون لأنفسنا، وهذه التجربة هى الموضع الذى يدخل منه إلى الكينونة "الإلهى" das Göttliche ، الذى يمكن أن يصادف الإنسان على أنحاء تختلف حسبا الثقافات ، فى الوجدانية يكون الإلهى حاضراً بالنسبة للإنسان، ويمكن القول بأن هايدجر اختار فى القسم الثانى من "منبع الأثر الفنى" مثال المعبد الإغريقى قبل كل شىء لأنه يصلح لبيان دخول الإلهى إلى الكينونة البشرية الذى تم الإلماح إليه فى وصف كون الفلاحة فى العالم بالإشارة إلى وجدانيتها.

إن المعبد الإغريقى الذى يقابلنا اليوم باعتباره مجرد أثر ينتمى لتاريخ الفن كان فى السالف هو المحور الذى تنتظم حوله حياة جماعة بشرية ويملؤها بالمعنى والدلالة. وكما أن الحذاء فى لوحة "ڤان جوخ" لا يظهر باعتباره جزءا من العالم، لأن اللوحة تجعل العالم يتجلى فى الحذاء، فإن العالم ليس محيطاً يندرج فيه المعبد بجانب أشياء أخرى من كلية العالم، بل إن المعبد هو ما يجعل هذه الكلية تبزغ، إنه يفتح العالم، وبهذا المعنى فإن العالم يقوم فى المعبد، المعبد يفتح عالماً.

لا يعنى الفتح هنا توفير منفذ أو مدخل، كما يتم مثلاً فتح باب بيت أو حجرة، بل يعنى فتح العالم باعتباره كوناً نسيجاً، وكشفه وجعله يظهر فى انفتاحه، حيث إن فتح العالم يفترض أن العالم ذاته له طابع الانفتاح، فهو بمثابة بعد مفتوح، عندما نقول عن شىء بأنه مفتوح فذلك معناه أنه يوفر موضعاً، أنه يفسح الموضع، لكن هنا يطرح السؤال التالى : ما هو ذلك الشىء الذى يفسح له العالم موضعاً؟ أى من أجل ماذا ينفتح العالم؟ يجيب هايدجر: يفسح العالم الموضع أو المجال لقرارات التاريخ الأساسية. عند اتخاذ أى قرار نحقق إمكانيات لفعلنا متضمنة فى وجودنا ككون ممكن. نظراً لأن العالم باعتباره سياقاً للإحالة هو مجال إمكانياتنا، فإن إمكانيات فعلنا هى ما يمنحه العالم موضعاً، وهى ما ينفتح له العالم.

عندما نختار إمكانيات محددة من بين تلك التى تقدم ذاتها لنا نتحرك على امتداد مسالك وجودنا، وتعتبر المسالك طرقاً ننهجها عندما نحقق إمكانيات محددة تنفتح

بفضل المشروع الملقى به، وتحقيق إمكانيات يعنى اتخاذ قرارات، ونحتاج من أجل فعلنا إلى موضع، لأننا فى كل أشكال الفعل التى نحقق فيها إمكانياتنا نتحرك - إن جاز التعبير - على امتداد روابط سياق الإحالة، ولهذا بالضبط يتكلم هايدجر عن مسالك تفترض بعداً يمكن أن تحدث فيه الحركة، فالحركة تحتاج إلى موضع أو مكان، وانفتاح العالم هو ما يوفر المكان لحركة الفعل، والعالم هو مجال الحرية ومفهومه باعتباره حركة. إنه المجال المفتوح لطرق الوجود التى يتم نهجها بحرية، ويمكن القول هنا باختصار: إن انفتاح العالم و حرية الوجود يعنيان الشىء نفسه.

هناك فى اللغة الألمانية قرابة واضحة بين الحرية والانفتاح. عندما نقول عن مقعد أو موضع بأنه frei ، التى تعنى فى العادة حر، فإننا نعنى أن هذا المقعد شاغر، أو مفتوح، أو مستعد لأن يستقبل شخصاً لأن يشغله. لكن هذه القرابة يمكن تبريرها فلسفياً أيضاً. فإن حرية الوجود لا تتمثل فى أن نتبع إمكانية ما، بل فى أن نختار هذه الإمكانية من بين إمكانيات أخرى مختلفة، لأجل ذلك يجب أولاً أن تتجلى لنا هذه الإمكانيات المختلفة، أى أن تنفتح أمامنا باعتبارها كذلك، إن الحرية تتوقف على انفتاح مجال هذه الإمكانيات لنا، أى على توفر مجال مفتوح تتبدى فيه كل هذه الإمكانيات، مجال يستقبل هذه الإمكانيات ويضمها، من هذه الزاوية فإن تأويل هايدجر للعزم باعتباره إلغاء للانغلاق له ما يبرره، وإن الحرية لا تتحقق عندما ننغلق داخل مسلك أو طريق نتابعه كما لو كنا مسجونين داخله، بل تكمن فى أن نتحرر من هذا السجن بأن يتبدى لنا هذا الطريق باعتباره مجرد طريق واحد بين طرق مختلفة. وفى هذه الحالة تتحقق الحرية.

وانطلاقاً من طابع انفتاح العالم يجب فهم كلمة أساسية فى فلسفة هايدجر المتأخرة، أقصد كلمة Lichtung ، التى يستعملها أيضاً فى "منبع الأثر الفنى". إن العالم يفسح lichtet مسالك الوجود من حيث إنه يمنح الموضع لاختيار إمكانيات ونهج الطرق الملائمة لها، وتكمن عملية الإفساح هذه فى أن العالم يوفر مكاناً لهذه الطرق باعتبارها إمكانيات لبسط حريتنا.

وتتضح دلالة Lichtung انطلاقاً من معناها الأصلى فى اللغة الألمانية، حيث تدل على مكان فى الغابة الكثيفة، يعرقل الرؤية والحركة، ينشأ فى أغلب الأحوال نتيجة

قطع بعض الأشجار، وهكذا ينشأ وسط الكثافة المظلمة للغابة موضع متحرر من الأشجار، أي خلو منها. يسمى هذا الموضع Lichtung : الانفراج، وينعت بأنه licht : منفرج. ويتميز هذا المحل بأنه مفتوح، لأن تنحية الأشجار يفسح مكانًا لظهور أشياء وحوادث أخرى ويوفر مجالاً حراً أى مفتوحًا لحركة الناس، وهنا أيضًا تعنى كلمة مفتوح offen وكلمة حر أى شاغر frei الشيء نفسه ، الانفراج Lichtung له طابع الانفساح وليس له فى الأصل علاقة مباشرة مع كلمة Licht الضوء والتى يمكن سماعها فى كلمة Lichtung .

لكن من جهة أخرى، يوفر تخفيف كثافة الغابة أيضًا محلا يمكن أن يتسلل إليه الضوء فتتم إضاءة المجال المنفرج داخل الغابة الكثيفة الظلام. وبهذا المعنى تتضمن Lichtung أيضًا جانب الإضاءة والجلاء Helligkeit . فلسفيا لا يمكننا أن نفصل الدلالة الأولى عن الثانية؛ إذا كان العالم يفسح مسالك للقرارات البشرية فإن ذلك يعنى فى المقام الأول أنه يفسح مجالاً حراً أى مفتوحًا لتحركات الكينونة بين إمكانياتها، تلك التحركات التى تحدث على امتداد هذه المسالك. لكن من خلال ذلك يكون للانفراج علاقة بالضوء؛ ذلك أنه لكى يتمكن الإنسان من أن يختار إمكانيات وينهج طرقًا يجب أن يتوجه فى العالم، أى فى مجال إمكانياته. لكن التوجه غير ممكن دون ضوء، ولا يمكن أن نختار بين إمكانيات إلا لأنها بالنسبة لنا طرق مرئية، ويتجلى ذلك فى أن الكينونة "تفهم" الإمكانيات التى تتوفر عليها، أى تدركها كإمكانيات. ينتمى "الفهم" das Verstehen حسب "الكون والزمان" إلى التحديدات الأساسية للوجود البشرى. ولا يعنى الفهم عند هايدجر قدرة معرفية فى مقابل الحساسية ولا منهجًا للمعرفة فى مقابل التفسير، وإنما يشير إلى الكيفية التى تدرك بها الكينونة إمكانياتها وتتعامل معها . فبفضل الفهم لا تكون إمكانيات الوجود منغلقة على الإنسان وبالتالى غامضة، بل تتبدى كإمكانيات وتصبح مضاءة، هذه الإضاءة تعبر عنها كلمة Lichtung بطريقة ثانوية.

إلا أن هايدجر يرى مع ذلك أن الأساس فى مفهوم Lichtung هو الانفتاح والانفراج، ذلك أن الانفتاح يصبح بفعل الضوء مرئيا، لكنه لا ينشأ أصلا بفضل الضوء. إن الانفتاح هو شرط إمكانية تجربة الضوء وليس العكس، بل إن تجربة العتمة نفسها لا يمكن أن تتم إلا فى مجال مفتوح.

ويفسح العالم مسالك من حيث إنه يوفر المكان لتحقيق إمكانيات ولنهج طرق جديدة للفعل بفضل قرارات أساسية، لهذا يجب التمييز بين الإمكانيات التى تنتمى للحياة اليومية العادية والإمكانيات التى تنفتح للكينونة مع نمط الوجود الأصيل. إذا كانت القرارات الأساسية تُتخذ مع الانتقال إلى الوجود الأصيل، فإنها تحدث من حيث طابعها الزمنى فى "اللحظة" der Augenblick . اللحظة هى زمن العزم باعتبارها إلغاء للانغلاق. لفهم اللحظة يجب أن نشير إلى أن هايدجر فى "الكون والزمان" يسأل عن التجربة الأصلية للمقطعين الزمنيين المألوفين لدينا فى الحياة اليومية : الماضى والمستقبل، تبين تحليلات هايدجر أن الماضى والمستقبل لا يتجليان لنا أصلا كمقطعين للزمان، بل كبعدين لكوننا الممكن. يتوفر الكون الممكن على هذين البعدين لأنه مشروع ملقى به. ونظراً لأننا ملقى بنا، فإننا نجد أنفسنا بطريقة لا محيد عنها فى وضعيات مشروطة بالماضى، ونظراً لأننا مشروع فنحن دائمًا سابقون لأنفسنا – إذا جاز التعبير – لأن فعلنا يمتد نحو المستقبل، وهكذا فإن الماضى والمستقبل هما بالشكل الذى ينتميان به إلى الكون الممكن، كيفيتان يمتد بهما الكون الممكن إلى الأمام وإلى الخلف، وبهذا الفهم يسمى هايدجر الأبعاد الزمانية "الامتدادات الزمانية" die Zeitextasen . إن ما هو مألوف لدينا فى الحياة اليومية باعتبارها ماضٍ يقوم خلفنا سبق أن تركناه، يظهر لنا أصلا كإمكانيات للوجود كانت كائنة، أى لاعتباره إمكانيات يتم إلقاؤنا فيها مسبقا قبل مشاريعنا الحرة الحاضرة وتبقى مصونة فى الإنجاز الحالى لكوننا الممكن، لهذا ينحت هايدجر للدلالة على ذلك مصطلح die Gewesenheit الذى يدل على ما كان وما زال قائمًا ومؤثراً بشكل ما، بدل اللفظ المعتاد die Vergangenheit الذى يدل على الماضى بمعنى ما مضى ومرّ وانقضى، وبالكيفية نفسها ينتمى أيضًا المستقبل، كامتداد للفعل الذى يضع مشاريع نحو الإمكانيات التى ينبغى تحقيقها، إلى الإنجاز الحالى لكوننا الممكن، إنه كـ Zukünftigkeit ينتمى لوجودنا الحاضر والمستقبل وليس فقط تلك الفترة الزمنية التى ما زالت أمامنا، فالماضى والمستقبل الأصليان ينتميان معا لوجودنا الممكن.

فى التجربة الأصلية للزمان لا يمكن أن يحدث امتداد الوجود الممكن نحو المستقبل إلا مع الامتداد نحو الماضى والعكس، نظراً لأنه لا يمكن الفصل فى الوجود بين طابعه كمشروع وطابعه باعتباره كونا ملقى به، فإن الامتدادين الزمنيين يشكلان

فى الإنجاز الحاضر للوجود وحدة لا انفصام فيها. فى الفهم اليومى للزمن لا تتبدى لنا هذه الوحدة، بل إننا نقسم الزمن إلى ماض ومستقبل. أما فى اللحظة، زمن تخطى الحياة اليومية، فإننا ندرك الوحدة الممتدة بين الماضى والمستقبل. تعنى هذه الوحدة على نحو ملموس أن كل تحديد جديد للوجود وكل مشروع نتجه به وراء ما هو معطى مسبقًا يبقى مقيداً بالإمكانية الماضية، أى التى تم تحقيقها وبالتالى صيانتها. إن الإمكانيات لا يمكن أن تنفتح إلا انطلاقًا من الوضعية المعطاة مسبقًا التى يكون فيها إرث الماضى مازال حيًا كماض أصلى، نظراً لأن الكينونة تبقى دائمًا مشروعًا ملقى به، فإنها لا يمكن أبداً أن تترك الماضى وراءها. وبهذا المعنى فإن المستقبل يتحدد فى اللحظة انطلاقًا من الماضى. وفى عزم اللحظة يجب أن نعود بسبب هذه الوحدة الممتدة بين المستقبل والماضى إلى هذا الأخير.

لكن هذا لا يعنى أنه من المستحيل أن تتجه الكينونة نحو إمكانيات جديدة، بفضل العزم نستطيع بالفعل أن نشق مسالك جديدة، وبفضل كل مسلك جديد تتغير العلاقات بين جميع المسالك التى يمكن أن تتحرك فيها الكينونة، لأن هذه المسالك تكون، بصفتها إمكانيات منتمية لسياق الإحالة، متداخلةً فيما بينها، وبسبب هذا التداخل يكون سياق الإحالة بأكمله - أى العالم كمجال مفتوح من الإمكانيات - متأثراً بالدخول اللحظى إلى طريق جديد للوجود، فبهذا المعنى هناك قرارات للكينونة تؤسس العالم، وهذه هى القرارات الأساسية، ذلك أنها تدشن بداية للكينونة، ويصبح معها عالمها كله عالما آخر، وكانت تحليلات "الكون والزمان" لا تأخذ بعين الاعتبار سوى حركة الكينونة فى عالم يمكن أن يكون فيه الإنسان بشكل أصيل أو غير أصيل دون أن يتغير العالم بما هو كذلك، وعلى خلاف ذلك فالأمر يتعلق هنا بعوالم جديدة،.أى بالطابع التاريخى الزمنى للعالم، إن المهم عند هايدجر هنا هو فكرة أن العالم ينبثق من جديد.

فى اللحظة - زمن الانتقال إلى الوجود الأصيل - يتجمع الامتدادان الزمنيان للماضى والمستقبل، تخبر الكينونة الماضى بكيفية أصلية عندما يكون إرث الماضى بالنسبة لها ما زال حيًا. لكن الإرث لا يمكن أن يبقى حيًا إلا باعتباره إرثا لشعب، إننى لايمكن أن أعود فى العزم صراحة إلى الماضى إلا لأننى أنتمى مسبقا، باعتباره كونًا ملقى به، إلى شعب قبل أن أتخذ بفضل حرية مشروعى ربما قراراً إزاء انتمائى

لهذا الشعب، يفهم هايدجر الشعب فى "الكون والزمان" بأنه مجموعة بشرية تاريخية تنشأ بفعل التراث ولها عالم مشترك. يدل هذا اللفظ فى العمق على نفس ما تدل عليه كلمة الثقافة التى كان هايدجر يتحاشاها عمداً. إن القرارات الأساسية – أى القرارات التى لها طابع تاريخى الآن– ليست أبداً من فعل ذات تعيش بكيفية فردية، بل إنها تندرج فى عالم شعب يوجد تاريخيا. لا يمكن أن تنفتح مسالك جديدة إلا بالنسبة لعالم شعب بفضل القرارات الأساسية التى تتوقف بدورها على عزم الفرد.

هنا أيضًا يتدارك هايدجر ثغرة أخرى فى تحليلات "الكون والزمان"، فى هذا المؤلف حدد هايدجر "الكون المشترك" أو "الوجود مع الآخر" **das Mitsein** فى ضوء الوجود اليومى ، وركز عليه من زاوية الوجود الزائف فى إطار صياغته لما يطلق عليه "المرء" أو "الناس" **das Man** . لكن هايدجر لا يتعرض هناك لتجربة الكون المشترك فى الوجود الأصيل. هذا النقص يتداركه هايدجر فى "منبع الأثر الفنى"؛ حيث إن الكون المشترك تتم تجربته فى كيفية أصيلة فى القرارات الأساسية والحاسمة المؤسسة لتاريخ شعب، والعالم الذى يبزغ بذلك للشعب هو عالم ينفتح بفضل أشياء من ضمنها الآثار الفنية العظمى مثل المعبد، ويحلل إذن "منبع الأثر الفنى" مظهرين أساسيين للوجود الأصيل – التجربة الأصلية للأشياء وللكون المشترك – لم يتوقف عندهما "الكون والزمان".

انطلاقًا مما قيل أخيراً يمكن تعميق فهمنا للعالم باعتباره مجالا مفتوحا، إن السؤال عما يفسح له العالم موضعًا قادنا إلى القرارات الأساسية لتاريخ شعب. المجال المفتوح – العالم – ينكشف لنا بفضل كوننا ملقى بنا، أى بفضل الماضى بالمعنى الأصلى لشىء سبق دائمًا أن انفتح وحاضر لدينا فى الإرث التاريخى، لكنه ينكشف فى المشروع الجديد من خلال القرارات التى تؤسس تاريخيا لشعب عالَمَه شىء ينفتح دائمًا أيضًا من جديد، وهذا يعنى أن المجال المفتوح الذى يجب تفكير العالم حسبه، ليس بعداً قائمًا بشكل إستاتيكى، ليس إطاراً جامداً أو وعاء قائمًا؛ بل إن انفتاح العالم فتح المكان لحركات الكينونة التى بفضلها تنهج مسالك محددة، لا يمكن أن يتحقق إلا فى صورة انطلاقات تاريخية جديدة، إنه يجب أن يتجدد دائمًا بفضل قرارات أساسية.

العالم ليس مكانًا جامداً قارا، بل يجب فهمه باعتباره عملية صيرورة، ولا يوجد العالم إلا باعتباره حركة للانفتاح الذى يمنح الموضع، والعالم يوجد باعتباره حدوثا للفسح، كون العالم هو صيرورة، يجعل هناك ترابطا أساسيا بين الحدوث das Geschehen والتاريخ die Geschichte ، يحدث العالم تاريخيا بأن ينفتح دائمًا من جديد لشعب معين انطلاقًا من وضعيات مسبقة، والتاريخ حسب تحليلات "الكون والزمان" هو تاريخ - العالم Welt-Geschichte ، أى حدوث العالم ذاته، إن الدفعات الأساسية فى هذا الحدوث تقع عندما ينفتح لشعب، فى اللحظات التاريخية للتجربة الأصلية، عالمُه من جديد، ونظراً لأن امتدادات الزمانية – الماضى والمستقبل بالمعنى الأصلى – تتجمع فى اللحظة، فإنه يتحقق بفضل مشروع جديد لعالم شعب فى الوقت نفسه التملك والتبنى الأصيل لتراثه.

يتجلى الكون الملقى به من زاوية زمنية فى أن الكينونة تعود فى لحظة العزم لانطلاق تاريخى جديد إلى إرث شعب تمت صيانته بفضل الماضى الأصلى. ينكشف الكون الملقى به مشخصًا فى الأحوال الوجدانية، لذلك تنتمى للحظة أيضا وجدانيتها، فيها تدرك الكينونة عجزها من حيث إنها نهائية، هذا العجز يقابل قدرة الإلهى وعظمته، وتنتمى للقرارات الأساسية، التى تدرك فيها الكينونةُ العالمَ باعتباره عالم شعب على نحو صريح ، الوجدانيةُ التى ينكشف عبرها أن كلية العالم تنفلت من دائرة نفوذ الكينونة، فإن العالم فى تجربة اللحظة التاريخية لا يمنح مكانًا لحركات الوجود التى بفضلها تفتح الكينونة مسالك جديدة فحسب ، بل إنه فى الوقت نفسه يجعل الكينونة مفتوحة لحركة دخول الإلهى إلى الكون فى العالم.

إن التاريخ لا يُصنع من قبل أحد، بل إنه يلم بالإنسان فى وحدة المشروع مع الكون المُلقى به، بهذا المعنى يصف هايدجر التاريخ باعتباره قَدَرا das Geschick وهو ما يجب تمييزه حسب "الكون والزمان" عن das Schicksal أى القدر من حيث إنه يتعلق بالفرد. ويفسح العالم كحدوث المسالكَ للقرارات الأساسية، لكن يتوقف على القدر، هل سينجم عن هذه القرارات نجاح أو إخفاق للحياة البشرية؟ بهذا المعنى يسود عادة فى تاريخ شعب ما قدر يجلب معه نعمة أو وبالاً، سعادة أو شقاء. على أن

هايدجر لا يقصد من تأويله للتاريخ باعتباره قدرا القول بأن التاريخ يتحدد من قبل قوى غيبية مهما كانت نوعيتها، بل يريد التأكيد على أن الإنســان لا يمكن أبداً أن يتحكـم فى مجـرى التاريخ وأن يخضعه لمشيئته.

انطلاقًا من العلاقة مع الإلهى الذى لا يمكن فصله عن كون الكينونة ملقى بها قدريًا تنفتح أيضًا مسالك التوجيهات الأساسية التى يتم فسحها من قِبل العالم، ففى القرارات الأساسية لتاريخ شعب ما يتعلق الأمر بإيجاد المقياس، ونظرًا لأن الأمر يتعلق بنجاح الوجود أو فشله، بالنعمة أو النقمة بالنسبة للكينونة البشرية، فإن الإلهى يلعب دوراً فى إيجاد المقيــاس، كمـا أن حضـــوره فى الوجدانية حـاسم، ومرجـعى maß-gebend ، وبالمعنى الحرفى مانح للمقياس، عند القرارات الأساسية.

إحدى الطرق التى يخبر بها شعب بكيفية أصلية فتحًا تاريخيًا للعالم هى إبداع أثر فنى عظيم مثل المعبد الإغريقى. وما تتم تجربته وما يحدث فى الأثر الفنى يسميه هايدجر "نصب أو صنع عالمٍ" das Aufstellen einer Welt . يجب الإشارة هنا إلى أن هايدجر بأطروحتـه هذه يقوض جذريًا التصـور الإستطيقى للفن الذى يرى أن على الجميل أن يتجلى دون عالم، أن يفصل من عالمه، حتى يكون موضوعًا للتذوق والتمتع الخاليين من كل مصلحة. أما هايدجر فيرى أن أهمية الفـن تكمن بالضبــط فى أنه ينصب عالمًا، إن الفن إذن لا يضعنا خارج العالم، بل "يدشن" عالمًا.

لا يتحدث هايدجر فى هذا السياق عن العالم، بل عن عالمٍ، لأن العالم كما يبزغ فى الأثر الفنى يكون دائمًا عالما تاريخيا لشعب محدد، إن أثراً فنيا عظيمًا يمكن أن يكتسب دلالة خاصة، لأن فيه يتحقق نصب عالم تاريخى لشعب.

فى الكيفيـة التى يتحـقق بـها نصب عـالم فى أثر عظيم للفن تتجلى كذلك بنيـة المشـروع الملقى به، ينتمى للشـعب من جـانب الكون الملقى به الذى تتم تجـربتـه فى الوجدانية أنه يوجد إزاء الإلهى، ويتجلى دخول الإلهى هنا فى الكيفية التى يشيد بها أثرًا فنيا عموميا، أى أمام الشـعب . إن اختيار مثال المعبد هنا ليس عرضيًا، فهناك سمتان لهذا التشييد: "المباركة" Weihen و "التمجيد" Rühmen . وما تتم مباركته هنا هـو الأثر الذى تم تشييده، وما يتم تمجيـده ، قبــل كل إنسان، هو الإلهى كإلــه واحد أو كآلهة.

يشكل نصبُ عالمٍ السمةَ الأولى للأثر، أما السمة الثانية المكملة لماهية الأثر فهى "إنتاج الأرض" das Herstellen der Erde ، ويستعمل هايدجر لفظ Erde الذى يعنى الأرض والتراب فى الوقت نفسه ، وهو يتخذ أحيانًا دلالة تقترب من الأرض وأحيانا أخرى تقترب من التراب، حفاظًا على وحدة المصطلح ترجمنا Erde بالأرض، لكن يجب أن نفكر فى الأرض باعتبارها ترابًا، فالأرض (التراب) كما تقابلنا فى البداية فى الأثر الفنى ليست مفهومًا جديدًا تمامًا فى الفلسفة، لأن المقصود بها هو ما نعرفه فى النظرية الفنية التقليدية باعتباره مادة أولى تتكون منها الآثار الفنية، وهو ما يسمى المادة فى أنطولوچيا "المادة – الصورة".

يمكن بيان الكيفية التى تتجلى بها الأرض (التراب) فى الأثر الفنى من خلال مقارنتها بدور المادة فى صنع الأداة. هنا تستخدم هذه المادة بحيث إنها تذوب تمامًا فى استعمالية الأداة، بهذا المعنى يتم استهلاك المادة فى الأداة. فى استخدام الأداة يجب ألا تظهر المادة كمادة، يجب ألا تتقدم إلى الأمام وتبرز، بل أن يتم استيعابها تمامًا من قبل الوظيفة التى عليها أن تؤديها، إن فولاذ السكين مثلا يجب ألا يظهر كفولاذ، بل كنصل صالح للقطع، بحيث نترك أنفسنا تمامًا لهذه الفعالية دون أن ننتبه صراحة للمادة الأولى، أما فى الأثر فيتم استعمال الأرض دون أن تنمحى وتستهلك فى الأثر، بل بالعكس من ذلك، إنها تتمكن بفضله من أن تتبدى وتبرز، ففى الأثر تتبدى الأرض فى لمعان اللون ورنين الصوت ووميض المعادن، بما هى كذلك، أى باعتبارها أرضًا.

أين يكمن إذن كون ما يسمى عادة مادة وما خبرناه الآن بصفته الأرض التى تبرز فى الأثر الفنى ؟ يجيب هايدجر: إن كون الأرض له طابع الانغلاق، مع هذا الطابع نواجه من جديد طابع الكون فى ذاته الذى يهمنا منذ البدء من أجل توضيح واقعية الأثر الفنى، وفى مقابل الطبيعة باعتبارها مصدرا للطاقة، وموضوعا للسيطرة العلمية والتقنية يضع هايدجر مفهوم الأرض بصفتها ما لا يقبل أساسًا الفتح وما لا يمكن إخضاعه، فالأرض هى الطبيعة التى لا يمكن النفاذ إليها، المكتفية بذاتها والقائمة فى ذاتها، إن الموضعة العلمية – التقنية للطبيعة تريد أن تنفذ إلى الطبيعة وأن تنتزع منها سر عملها، لكننا بذلك لا يمكن أبدًا أن نفهم ما هى، هذا هو ما يعنيه قيام الطبيعة فى ذاتها، كيفيتها الخاصة لأن تنفلت منا، إن تجربة هذا الانفلات صراحة

تعنى أن ننفتح للانغلاق الأخاذ للطبيعة باعتبارها أرضاً، وهـذا ما يحاوله الفـن، فالفن يصون الأرض ويحافـظ عليها فى انغلاقهـا، إن الفـن يجعل عـدم قابلية الأرض للفتـح مرئيـة، إنه يكشف ما لا يمكن أن يبلغه أى تمثل، إنه يفتح مجالا يتبدى فيه انغلاق الأرض، إنه يجعل سراً يتبدى دون أن يبدده كسر.

لا تتم تجربة الأرض أصلا بصفتها ما هى - أى ما ينغلق - إلا فى الأثر الفنى. لكننا إذا حاولنا أن نتكلم عن الكيفية التى تتبدى بها الأرض فى الأثر الفنى، فإننا سنجد أنفسنا أمام هذه الصعوبة: عندما نستعمل فى هذا السياق "تَبدّى"، فإننا نعنى بذلك أن الأرض تتجلى عند لقاء الأثر الفنى، أنها تصبح مرئية، أن يتجلى شىء ما معناه أن يأتى إلى المجال المفتوح، أى أن تتم إضاءته من قبل العالم. ولكن الانغلاق، السمة الأساسية للأرض، هو بالضبط نقيض ذلك، فالانغلاق يعنى الاختفاء، والانفلات من مجال التجربة، ورفض الظهور. فكيف يمكن أن يتبدى ما يتسم أساسا بالانغلاق؟ كيف يمكن للمنغلق أن يُضاء فى المجال المفتوح وأن يتقدم لتجربتنا ؟

يمكن أن نجعل شيئًا موضوعًا لمعرفتنا وأن نرغمه على أن يتبدى لنا، وذلك بأن نحلله، أى نجزئه إلى عناصره، فالسمة الأساسية للبحث فى العلم هى تجزئة موضوع البحث، حيث إن التجربة الأصلية لا يمكن أن تقوم فى تجزئة أو تحليل المادة الأولى المستعملة فى الأثر إلى عناصر، وعندما نقوم بذلك فإننا لا نجعل كون الأرض يتبدى، بل نجعله ينفلت منا، وعندما نحول اللون مثلاً إلى تموجات ضوئية قـابلة للقيـاس، فإن اللون يختفى، إننا لا نستطيع أن نفهم تألقه فى الأثر الفنى بهذه الكيفية. إنه ينفلت منا عندما نحاول أن نفسره اعتماداً على التحليل والقياس، وهذا ما يمكن قوله أيضـًا عن ثقل الحجر الذى شيد منه المعبد وما إلى ذلك.

إذا كان الأثر الفنى يجعل الأرض ظاهرة، فذلك لا عـلاقة له بطـريقة التحليـل، إن الأرض تبقى فى الأثر مصونة بصفتها ما هى، أى ما ينغلق، وهذا ما يعنيه هايدجر بإنتـاج الأرض Her-stellen der Erde : إذا قـرأنا هـذه الكلمـة هكذا فـهى تعنى جلب الأرض بما هى كذلك إلى المجال المفتوح، والإنتاج بهذا المعنى يصون للأرض ماهيتها التى تتمثل فى الانغلاق، فالإنتـاج لا يعنى هنا الإنتـاج بالمعنى المتداول، أى صنع شىء انطلاقا من شىء آخر، إن الإنتاج بهذا المعنى لا يمكن أن يكون إنتاجا للمادة الأولى،

للأرض، بل لشيء آخر انطلاقا منها. إنتاج الأرض يعني هنا جعل الأرض تظهر في المجال المفتوح باعتبارها كذلك، أي في انغلاقها الذي يشكل السمة الأساسية لكونها.

الأثر الفني ينصب عالمًا، أي مجالاً مفتوحًا مضاءً، وينتج الأرض، أي يبرز انغلاقها، وهذا ما يبدو متناقضا، فكيف يتم نصب عالمٍ بحيث يُظهر انغلاق الأرض ؟

يجيب هايدجر : ينجز الأثر ذلك بأن يضع ذاته في الأرض. ما معنى ذلك ؟ في صنع الأداة تستخدم المادة الأولى - أي ما يظهر في الأثر كأرض - في ما يتم صنعه ويتم استهلاكها، أي استيعابها من قبل الأداة. إن الأداة هنا هي التي تستقبل المادة الأولى التي تذوب في الأداة، أما في الأثر الفني، فإن الأمر يكون على عكس ذلك : إن الأرض هي التي تستقبل الأثر الفني، الأثر هنا هو الذي يتم استيعابه من قبل الأرض التي تظهر كذلك، في حين أن المادة تحل في الأداة، فإن الأثر الفني هو الذي يحل في الأرض.

إن تصورنا المعتاد الذي يتوجه حسب أنطولوجيا "المادة – الصورة" يرى أن المادة يتم تشكيلها والاشتغال عليها وتحويلها، أما لقاء الأثر الفني فيفتح أعيننا على أن الأثر هو الذي يتم استيعابه في الأرض، هذا القلب للتصور المعتاد يوازي قلب العلاقة بين الأثر والعالم، فالتصور المعتاد ينظر إلى الأثر الفني باعتباره شيئا قائما في العالم، في حين يبين هايدجر أن العالم متضمن في الأثر من حيث إن العالم يُفتتح صراحة في الأثر، يُنصب من قبله. إن كون العالم تتم صيانته في الأثر الفني يجلعه يتبدى فيه بما هو عالم.

إذا كانت الأرض تستوعب الأثر الفني، فإن ذلك يتم بشكل مخالف لاستيعاب العالم للأشياء. العالم يستقبل الأشياء بأن يفسح لها بانفتاحه موضعًا فيجعلها بذلك تضاء وتتبدى، أما كون الأرض فيحدث بشكل معاكس. حركة الحدوث تكمن هنا في الانغلاق، وإذا كانت الأرض قادرة على أن تستقبل شيئا ما، فإن هذا الاستقبال يكمن في أن ما يُستقبل، أي الأثر الفني، يُدمج في حركة الانغلاق والاختفاء. يطلق عليها هايدجر "الاحتضان" das Bergen .

هناك علاقة أساسية بين الفعل bergen : أى احتضن الشىء وحفظه وحماه والفعل verbergen : بمعنى أخفى؛ حيث إن احتضان شىء يتم بإدخاله إلى الخفاء، وإخفاء شىء، أو تخبئته وخزنه وستره، لا يعنى فقط إبعاده عن الأنظار، بل يعنى فى الوقت نفسه صيانته وحمايته والمحافظة عليه، لقد تبين ذلك فى أن ما يلمع ويرن فى الأثر الفنى ينفلت من قبضة التحليل والتفسير، وهذا ليس سوى تعبير عن الخفاء الذى ينشأ مع إعادة الأثر الفنى إلى احتضان الأرض. وعلى العكس من ذلك، فعندما يشغل شىء موضعا فى العالم المنفتح المضىء، فإنه لا يفقد بظهوره وتجليه فى المجال المنفتح خفاءه فحسب ، بل كذلك احتضانه وحمايته، إنه يخرج من مأمنه إلى وضعية يكون فيها معروضاً، أى بمعنى ما معرضاً للخطر، ويتكلم هايدجر بصدد الظهور فى العالم عن "الانكشاف" و "الكشف" das Entbergen ، الذى يمكن أن يفهم أيضًا باعتباره خروجا من الاحتضان.

تتبدى الأرض فى الأثر بصفتها ما يَحتضِن، وبفضل احتضانها يبقى طابع الانغلاق مصونًا، وبهذه الكيفية يمكن أن تظهر الأرض، عند نصب عالمٍ فى الأثر الفنى، بصفتها ما هى، أى أن تتجلى فى انغلاقها، الأمر الذى يبدو للوهلة الأولى متناقضًا. ونظراً لأن الأرض تتبدى فى تجربة الأثر الفنى كحاضن وبالتالى كمنغلق، فإنها لاتبقى تمامًا خارج كل تجربة بالنسبة لنا، عندما تستوعب الأثر الفنى على كيفية الاحتضان، يمكن هنا أن تتقدم لتجربتنا الأصلية.

نظراً لأن الفنان عند إبداع الأثر لا يستهلك الأرض كمادة أولى، بل ينتجها، فإنها تتبدى لأول مرة بما هى، فبفضل الأثر تبرز الأرض، لكن لا يتعلق هذا البروز فى مثال المعبد بالحجر الذى شيد منه وما إلى ذلك فحسب ، بل كذلك بالأرض بمعنى الطبيعة التى تمثل محيط المعبد: البحر، والصخر، والعاصفة، والأشجار، والنباتات، والحيوانات وكل ما يتعلق بذلك، ولم تكن هناك طبيعة قائمة فى ذاتها قبل الأثر، ثم بعد ذلك تم بناء المعبد فيها. إن الماهية الحقيقية للأرض وللطبيعة، لا تظهر إلا بفضل الفن. بفضل الأثر الفنى تظهر الأرض بصفتها ما نقوم فيه وعليه دائمًا مسبقًا، أى ما نسكن فيه.

لا يمكن أن ينفتح لشعب عالمه إلا بأن يؤسس سكنه على الأرض كأساس حامل لسكنه التاريخي، ونظراً لأن كون العالم له طابع الحدوث، فإن العالم هو دائماً عالم شعب تاريخي، وتقابله الأرض باعتبارها محل سكن هذا الشعب. فالكلمة التى تدل على هذا المحل التاريخي للسكن هى "الوطن" Heimat ، وبهذا المعنى تتجلى الأرض باعتبارها وطنا، ليس المقصود بذلك أنها رقعة جغرافية لها حدود فحسب ، وإنما أيضاً الوسط الذى تتجذر فيه إمكانيات الكينونة التاريخية والتى تستمد منه معناها وتتشكل انطلاقًا منه كمعطى حاضرمسبقًا دائمًا. فالأرض هى ما تلقى فيه الكينونة التاريخية لشعب، وتنتمى الأرض إلى البداية، إلى التأثير الغامض حيث لا تكون الإمكانيات حاضرة، وإنما مخبأة ليس إلا، ومع ذلك مرسومة مسبقًا. فالأرض هى الأساس الذى تكشف هذه الإمكانيات عندما تتكون أنه كان هنا دائما. إنها المعطيات الغامضة من حيث إنها لم تتأسس ولم تقرر مسبقًا فى مشروع تاريخي، بل ملقاة فحسب ، أى حاضرة ضمنيا فيه بمجرد أن يفصح عن ذاته. كل مشروع للعالم "مدشن" للتاريخ يفترض كونا ملقى به أى وجدانية يستمد منها الوجود البشرى مقياس نجاحه. لكى تنجح الحياة الجماعية لشعب يجب أن تسير عبر مسالك يتطابق نظامها الذى اتخذ طابع العادة مع مرجعية المقياس الخاص بالحياة الجماعية لشعب.

ينصب الأثر عالماً وينتج الأرض، وقد تم إلى الآن توضيح هذين السمتين، لكن بقى أن ننظر إلى وحدتهما، لأن ذلك سيضعنا على الطريق الصحيح لفهم قيام الأثر فى ذاته. وعليه يجب تحديد العلاقة بين العالم والأرض. ومن خلال ما سبق يتضح أن العلاقة بين العالم والأرض لا يمكن أن تكون سوى علاقة "نزاع" Streit ، لأن حركة كليهما تسير فى اتجاه مضاد لحركة الآخر. وفى حين أن حركة العالم تتجه نحو الانفتاح، فإن حركة الأرض تتجه نحو الاحتضان والانغلاق.

لكن فى هذا النزاع بين العالم والأرض لا ينفصل المتنازعان عن بعضهما، لأن كلا منهما يحتاج إلى الآخر ويتوقف عليه، إن الأرض باعتبارها انغلاقا تتوفر على إمكانية الاختفاء فقط، إنها لا يمكن أن تتبدى من تلقاء ذاتها، لو كانت هناك الأرض وحدها لما كان من الممكن تجربتها، لما كان هناك ظهور للأرض، ويتحقق الظهور الأصلى للأرض فى الأثر الفنى عندما تتم تجربته باعتباره شيئا محتضنا فى الأرض. وهذا الاحتضان يبدو بدوره فى العالم المفتوح من قبل الأثر. وبذلك لا يمكن أن يبرز كون الأرض بما هو كذلك، أى باعتباره انغلاقا حاضنا، إلا بفضل الأثر.

لكن العالم بدوره لا يمكن أن يكون بدون الأرض، ويحدث العالم في مشاريع الشعوب، ولكن هذه المشاريع المؤسسة للعالم تفترض الأرض باعتبارها أساسا حاملا بكل ما يتضمنه هذا الأساس. ولا يمكن نصب عالم إلا فوق هذا الأساس. إن العالم والأرض في ارتباط وثيق، كلاهما يحتاج إلى الآخر لكي يكون ما هو عليه .

كلما اتضح التضاد بين العالم والأرض، كانت العلاقة بينهما أكثر توترًا، ويبرز توقفهما على بعضهما وتبدى عمق ارتباطهما، وبفضل هذا التضاد ينشأ توازن يمنح سكونًا لما يستمد ماهيته من هذا التضاد؛ حيث إن السكون الذى تشير إليه عبارة سكون الأثر في ذاته أو استقراره في ذاته ليس غيابًا للحركة، بل تجميعًا لها، واستقرار الأثر في ذاته يعود إلى عمق التوتر بين الانفصال والارتباط اللذين يسودان بين العالم والأرض، فاستقرار الأثر في ذاته وسكونه في ذاته يعود إلى التوتر الذى يسود بين الانفتاح والانغلاق، وبين البزوغ والاحتماء.

لكن النزاع بين العالم والأرض يتأسس بدوره على نزاع آخر يسميه هايدجر "النزاع الأصلي" der Urstreit ، وتم تحديد الفن كوضع للحقيقة في الأثر، وفي الحقيقة يحدث النزاع الأصلي بين الانكشاف والاختفاء، بين الانفراج والاختفاء. فالحقيقة ليست ظهورًا خالصًا للكائن، بل يسودها دائمًا اختفاء، فالانفراج الذى يسمح بظهور الكائن يسوده اختفاء مزدوج كـ "تمنع" Versagen وكـ "حجب" Verstellen . وهذان الشكلان للاختفاء يعبر عنهما هايدجر في محاضرته "في ماهية الحقيقة" بـ "اللاحقيقة باعتبارها اختفاء" Verbergen و "اللاحقيقة باعتبارها تيه" Irre ؛ ليس الاختفاء في شكليه طابعًا يمكن أن تتخلص منه الحقيقة وتتركه وراءها، بل إنه ينتمي إلى ماهية الحقيقة ذاتها.

يتأسس النزاع بين العالم الذى يسوده طابع الانفتاح والأرض التى يسودها طابع الانغلاق في النزاع الأصلي للحقيقة بين الانفراج والاختفاء، ولكن ذلك لا يعنى أن العالم يوازى الانفراج والأرض توازى الاختفاء، إن النزاع الأصلي للحقيقة يتخلل العالم والأرض معًا. الأرض هي المنغلق الذى يبرز ويظهر باعتباره منغلقًا وحاضنا. والعالم بانفتاحه يفسح المسالك والطرق لاتخاذ القرارات وتحقيق الإمكانيات، إنه الانفتاح الذى يرسم الكيفية التى يتقدم بها الكائن إلينا ويتخذ دلالة بالنسبة لنا. لكن

ذلك لا يعنى أن ما يحدث فيه يكون محدداً سلفًا بكيفية تامة، إن انفتاح العالم لا يحدد قراراتنا مسبقًا بحيث لا يبقى علينا إلا أن ننفذها، بل إن كل قرار لا يكون قـراراً إلا إذا تأسس على ما هو غامض، وعلى ما لم يتم التحكم فيه وإخضاعه، أى على ما هو منغلق.

ينتمى الاختفاء إلى الحقيقة ، ففى الحقيقة يسود نزاع والمجال المنفرج هو ما يتم انتزاعه فى هذا النزاع، فالحقيقة هى ذاتها حدث، حدث نزاع اللاخفاء والاختفاء، وليس الاختفاء أمراً يمكن ببساطة تنحيته، كما يحدث مثلاً عندما نخرج شيئًا مختفيًا من مخبئه، إننا لا نتحكم فى الاختفاء، بل نكون بالأحرى معرضين له، واللاخفاء ليس خاصية للكائن عندما يعرف بطريقة صحيحة ، إن اللاخفاء يحدث على نحو أكثر أصلية، وهذا الحدوث هو الذى يسمح بأن ينكشف الكائن وبأن يعرف بطريقة صحيحة، الخفاء الذى يوازى ذلك اللاخفاء الأصلى ليس هو الخطأ، بل إنه ينتمى أصلا إلى الكون.

الفن هو وضع الحقيقة فى الأثر، وهذا يعنى الآن وضع النزاع بين العالم والأرض، الذى يتأسس فى النزاع الأصلى للحقيقة بين الانفراج والاختفاء المزدوج، فى الأثر، وبهذا التحديد يعارض هايدجر النزعة الذاتية الحديثة التى تبحث عن مصدر الفن فى قوى الذات البشرية سواء تعلق الأمر بإنتاج الأثر الفنى أو بتذوقه والاستمتاع به. إلا أن ذلك لا يعنى أن هايدجر يهمل الدور الذى يلعبه من ينتج الأثر الفنى ومن يستقبله، ولكنه يحاول تحديد دور كل منهما بطريقة مخالفة للإستطيقا ذات النزعة الذاتية. لهذا سيتكلم فى القسم الثالث من دراسته عن "المبدعين" **die Schaffenden** و "الحافظين" **die Bewahrenden** ، وهو يؤكد على أن المبدعين والحافظين ينتمون على نحو أساسى إلى الوجود الواقعى الكامل للأثر الفنى، ولا يمكن تصور الأثر دون المبدعين، وفى الوقت نفسه ليس هناك وجود واقعى للأثر دون الحافظين، أى دون أولئك الذين يستقبلون الوجود الواقعى للأثر ويجعلونه يتجلى ويحدث كأثر فنى.

لكن الجديد فى الطريق الذى يتبعه هايدجر هو أنه ينطلق من الأثر لكى يحدد دور الفنان والمتلقى وليس العكس، لهذا فهايدجر لا يتساءل بصدد الإبداع عن القوى الذاتية التى تجعله ممكنا، بل يتساءل عن معنى الإبداع انطلاقًا من نمط وجود الأثر، ففى الأثر الفنى تحدث الحقيقة، وتضع الحقيقة ذاتها، ولهذا فالسؤال هو : كيف يمكن للحقيقة أن تتجه انطلاقًا من أساس ماهيتها إلى الأثر، كيف يكون للحقيقة اتجاه إلى أن توضع فى الأثر ؟

تحدث الحقيقة كنزاع بين الانفراج والاختفاء فى مواجهة العالم والأرض، فى هذا النزاع يتم انتزاع المجال المفتوح الذى يتجلى فيه كل كائن، ولا يمكن أن تكون الحقيقة بصفتها انفتاح المجال المفتوح ما هى، أى هذا الانفتاح السائد فى حقبة تاريخية بالذات، إلا إذا رتبت ذاتها فى هذا المجال، أى أنشأت ذاتها فيه وحلت واستقرت به؛ إذ بذلك فقط يبقى هذا المجال مفتوحًا وتكون الحقيقة ما هى. لهذا يجب أن يكون فى هذا المجال المفتوح كائن تجد فيه هذه الحقيقة مستقرها. إن هذا الانفتاح هو شرط إمكانية ظهور الكائن وقدومه إلى النور، وهذا ما نعرفه منذ "الكون والزمان"، لكن فى "منبع الأثر الفنى" يؤكد هايدجر أن هذا الانفتاح يحتاج بدوره إلى الكائن لكى يحميه ويحتضنه ويصونه، أى لكى يكون ما هو، ونظرًا لأن الحقيقة تسعى بمقتضى ماهيتها إلى أن ترتب ذاتها فى الكائن لكى تكون حقيقة، فإن لها اتجاهًا نحو الأثر، ووضع الحقيقة فى الأثر هو كيفية أصلية لترتيب الحقيقة لذاتها فى الكائن، أى لحدوث الحقيقة. كيف ذلك ؟

يرى هايدجر إبداع الأثر باعتباره "إخراجا أو إظهارا" Hervorbringen . وصنع الأداة هو أيضًا إخراج. لكن الإخراج باعتباره إبداعا يتميز بأنه يجعل الحقيقة التى ينتمى إليها الأثر تظهر صراحة، ويفهم هايدجر الإخراج كـ Her-vor-bringen . إذا قرأنا هذه الكلمة التى تدل على الإخراج انطلاقا من عناصرها فإننا نفهم الإخراج باعتباره جلبا Bringen أو انطلاقًا من Her (الخفاء) إلى الحضور vor (اللاخفاء)، فى إبداع الأثر يتم فى الوقت نفسه جلب الحقيقة إلى الأثر، والأثر يجعل الحقيقة التى ينتمى إليها تلمع. وهذا اللمعان باعتباره ظهورا للحقيقة هو الجمال. فالجمال هو كيفية للحقيقة، وفى الأثر تصبح الحقيقة لامعة، لأنه لا يتم فيه إيواء الحقيقة كنزاع أصلى فحسب ، بل يتم فيه افتتاح هذا النزاع وإشعاله.

فى النزاع بين الانفراج والاختفاء ، فى تضاد العالم والأرض لا يتم إحداث شرخ بين المتواجهين، بل فيه يتم انتزاع وحدة المتنازعين، لأنه فى هذا النزاع تتخذ الحقيقة ملامحها المحددة تاريخيًا وتتحدد بالتالى الكيفية التى يظهر بها الكائن، وفى هذا السياق يستعمل هايدجر الكلمة الألمانية Riß التى تحمل دلالتين مختلفتين يفكرفيهما هايدجر فى وحدة، تعنى Riß من جهة الصدع والشرخ والفجوة، وتعنى من جهة أخرى المخطط، والرسم، والمقطع. واستعملنا كلمة "الشق" لترجمة Riß ، لكن يجب أن

نستحضر هاتين الدلالتين معاً كلما وردت هذه الكلمة، في النزاع كشق يتحدد مخطط أو رسم الكيفية التي يظهر بها الكائن. إن النزاع بين الانفراج والاختفاء هو الذي يرسم الملامح الأساسية التي تتخذها الحقيقة ، ويحدد النوعية التاريخية للانفتاح الذي يظهر فيه الكائن ويستمد منه دلالته. يرتب الانفتاح، «الحقيقة» ذاته في كائن بحيث يحتل هذا الكائن المجال المفتوح للحقيقة ويشغله، وهذا لا يمكن أن يتحقق إلا إذا عهد الشق بذاته إلى المنغلق – إلى الأرض – من حيث إنها في انغلاقها تحمي الكائن– أي الأثر الفني– وتحتضنه.

النزاع كشق – وقد تمت إعادته إلى الأرض وتثبيته فيها – هو "الشكل" Gestalt . والشكل هو الحقيقة وقد تم تثبيتها. في الأثر الفني تصبح الحقيقة جلية، قائمة ، بارزة، ولا يعني ذلك أنها تكون في مكان ما أولا لكي يتم بعد ذلك وضعها في الأثر وتثبيتها، إن صيرورة الحقيقة حقيقة، أي أن حدوثها، ووضعها في الأثر هما شيء واحد.

يستعمل هايدجر مفهوم الشكل Gestalt بدل مفهوم الصورة الفنية ، وهو يفهم هذه الكلمة انطلاقًا من الجذر stellen الذي يرد أيضًا في feststellen : ثبَّت، aufstellen : نصب أو وضع herstellen : أنتج. هايدجر لا يستعمل مفهوم الشكل بالمعنى المتداول في مقابل المضمون، بل يعيد تفكيره وتحديده أنطولوچيا على ضوء الحقيقة كنزاع أصلي، وفي البداية يظهر مفهوم الشكل مشابها لمفهوم الصورة، لكن الشكل ليس هو الهيئة التي يتم العثور عليها ذاتيًا وإضفاؤها على ما يتم تقديمه في الأثر، بل الشكل هو الكيفية التي تنتظم حسبها الحقيقة في ظهورها، هو أن يصير النزاع بين العالم والأرض بيِّنا.

ليست الأرض مادة أولى موجودة في ذاتها، كما أن الشكل لا يحلق فوق خليط غير محدد يضفي عليه صورة، بل إن ماهيته هي أن يُظهر الشق الذي يوحد بين العالم والأرض بأن ينشئه ويؤسسه، هكذا يبدو نموذج المادة – الصورة غير ملائم لتحديد الأثر الفني. إذا قلنا بأن في أثر فني عظيم ينفتح عالم، فإن انفتاح هذا العالم هو في الوقت نفسه دخوله إلى شكل ثابت، عندما يقوم الشكل يكون قد وجد كونه في الأثر، انطلاقًا من ذلك يستمد الأثر استقراره في وجوده الخاص؛ لأن وجوده لا يتوقف على "أنا" يعيشه. إن وجوده لا يكمن في أن يصبح معيشًا، بل هو ذاته في كونه الخاص حدث،

رجة تقلب كل ما هو مألوف ومعتاد، رجة ينفتح فيها عالم لم يكن من قبل. هذه الرجة تحدث فى الأثر بحيث تبقى محمية ومحتضنة فيه. إن ما يبزغ ويحمى ذاته بهذه الكيفية هو ما يمثل فى توتره شكل الأثر، وهذا التوتر هو ما يصفه هايدجر كنزاع بين العالم والأرض.

فى الأثر الفنى هناك توتر بين البزوغ والاحتماء، هذا التوتر هو الذى يشكل كون الأثر ، وهو ما يمثل بسكونه الشكل فى الأثر الفنى وينتج الوهج الذى يغطى ضوؤه كل شىء. إن حقيقة الأثر لا تكمن فى ظهور سطحى للمعنى، بل فى عمق معناه وعدم القدرة على سبر غوره، وهكذا فإنه تبعًا لماهيته نزاع بين العالم والأرض، بروز واحتماء.

الإبداع هو تثبيت الحقيقة كنزاع فى الشكل. على الرغم من أن الأثر لا يكون واقعيا إلا بفضل الإبداع، فإنه هو الذى يحدد الإبداع فى ماهيته، الأثر هو منبع الفنان من حيث إن الإخراج المبدع للأثر الفنى ليس ممكنا إلا لأن حدوث نزاع اللاخفاء يحمل ذاته انطلاقًا من ذاته إلى أرضى الأثر الفنى، هذا الحمل لا يخضع لنفوذ الإبداع الفنى.

كما أن الأثر الفنى يسمح انطلاقًا من ماهيته بإمكانية المبدعين ، فإنه يسمح كذلك بإمكانية الحافظين، ورغم أن الأثر الفنى لا يكون أثرًا دون حفظ، فإنه هو الذى يحدد الحفظ فى ماهيته. وفى مفهوم الحفظ يعيد هايدجر تحديد ما اعتادت الإستطيقا على تسميته بالتذوق أو الاستمتاع بالأثر الفنى، ويحدد هايدجر الحفظ بحيث يبعده عن كل اختزال للأثر الفنى فى معيش ذاتى، إن الأثر الفنى العظيم من حيث إنه تثبيت للحقيقة، يخلق رجة فى المألوف والمعتاد، يقتحم باب اللامألوف ويقلب ما هو مألوف ومتعارف عليه، إنه يجعل الكائن يبدو فى ضوء جديد. وحفظ الأثر هو التقاط تلك الرجة واحتمالها بالإقامة فى المجال المفتوح الذى تم فتحه بفضل الأثر، هذه الإقامة Innestehen ، Inständigkeit هى التعرض للانفتاح الذى يتم انتزاعه بفضل نزاع العالم والأرض، هى تحمل هذا الانفتاح. لا يتحدد الإنسان عند هايدجر باعتباره وعيا أو ذاتا معزولة تقيم لاحقًا علاقات مع عالم خارج عنها لا تنتمى إليه أصليًا، إن الإنسان حسبه كون فى العالم، فهو يتحدد بأنه يقوم منفتحًا لانفتاح العالم. ليست الكينونة دائرة داخلية تنسج علاقات مع الخارج،

إن الإقامة فى المجال المفتوح هى أن أكون أصلاً ومسبقًا فى هذا "الخارج" بحيث يكون هذا الخارج هو عالمي، وبحيث يكون سلوكي كله محمولا من قبل هذا الانفتاح. يوضح هايدجر ذلك فى النص انطلاقا من العلاقة بين المعرفة والإرادة. إن تجربة الانفتاح معرفة، لكن ليس بمعنى التعرف على شيء ما وتمثله، بل معرفة تفتح أمامنا ما يجب أن نعمله، ما نريده. هذا التشابك بين المعرفة والإرادة هو ما يميز الوجود . أن نرى ما يحدث فى الأثر، أن نجعله يستحوذ علينا، أن نتحول ونتحمل الانفتاح الذى افتتح بفضله: ذلك هو ما يعنيه الحفظ عند هايدجر.

الإبداع والحفظ بالمعنى الذى تم تحديده يجعلان الحقيقة تحدث. جعل الحقيقة تحدث يسميه هايدجر "النَّظْم" Dichtung ، وماهية الفن هى النظم، وتحديد الفن باعتباره نظما لا يعنى اختزال كل الفنون إلى فن الشعر، بل إن ما يتم نظمه فى كل فن هو الحقيقة بمعنى اللاخفاء. لكن الشعر، النظم بالمعنى الضيق للكلمة، يحتل مكانة خاصة داخل النظم بالمعنى الواسع، لأنه يحدث فى مجال اللغة والكلمة التى هى شرط لكل حدوث للاخفاء، وبالتالى لكل فن، ما دام الفن يتحدد بالأساس باعتباره وضعا للحقيقة كالاخفاء فى الأثر، بل اللغة هى شرط لكل تعامل مع الكائن، لذلك فهى النظم بالمعنى الأساسى.

بتحديده الفن باعتباره نظما يريد هايدجر أن يقول بأن ما يشكل ماهية الفن لا يكمن فى إعادة تشكيل ما هو مشكل مسبقًا أو فى محاكاة الكائن الحاضر سلفًا، بل فى المشروع Entwurf الذى بفضله يبرز شيء جديد بصفته واقعيًا، وعليه فالنظم "تدشين" Stiftung بالمعنى الثلاثى لهذه الكلمة كـ "وهب" Schenkung ، كـ "تأسيس" Gründung وكـ "بدء" Anfang . تدل الكلمة الألمانية Stiftung على هذه المعانى الثلاثة، وقد ترجمناها بكلمة تدشين رغم أنها لا تغطى المعنى الأول لعدم عثورنا على كلمة أنسب منها.

إلا أن تحديد الفن باعتباره نظما وبالتالى تدشينا لا يعنى أن الفن يختلق اللاخفاء اعتباطيًا، بل إنه المحل الذى يمكن أن تحدث فيه الحقيقة، النظم هو اندفاع الحقيقة نحو الأثر ، هو الحقيقة وهى تنكشف بداية حين تتشكل فى الشق الذى ينشأ عنه الشكل . يرى هايدجر النظم باعتباره استجابة لنداء الكون وباعتباره بسطا للحقيقة من حيث إنها توجه إلينا ولا يتم اختلاقها اعتباطيًا من قبلنا ، فالحقيقة تتوقف على المشروع

الناظم (من النظم). لكن هذا المشروع لا يكون مختلقًا من قِبَل الإنسان، بل ملقى به إليه، لأن صياغة المشروع الناظم له طابع الفتح، لكنه لا يفتح مجالاً مفتوحًا إلا من حيث إن الانفتاح الملقى به إلينا ينفتح أمام المشروع الفاتح، إن الإنسان يوجد من حيث إنه يُنقل إلى الانفتاح المنفتح، إلى اللاخفاء الذى يكشف ويخفى. لا يستطيع الإنسان طالما كان موجوداً أن ينفلت من الانفتاح الذى يأتى إليه. وفى الوقت نفسه يحتاج الانفتاح لكى ينفتح ويحدث إلى الفتح الذى يقوم به المشروع. إن الإنسان فى علاقته المتخارجة باللاخفاء يوجد بحيث إنه يتلقى الانفتاح ويصوغ فى مشروع ما تم تلقيه.

يمكن أن نتعرف خلف هذه التحديدات على بنية "الخصوصية" **das Ereignis** كما فهمها هايدجر ابتداء من مؤلفه "مساهمات فى الفلسفة". هذا العنوان يعتبره هايدجر عنوانًا عموميًا، أما العنوان الفرعى : "حول الخصوصية" فيعتبره العنوان الأساسى للمؤلف. دون الدخول فى الكيفية التى يؤول بها هايدجر اللفظ الألمانى **Ereignis** ، الذى يدل فى اللغة المتداولة على الحدث، يمكن القول بأن الخصوصية هى الكلمة الأساسية التى يعبر بها هايدجر ابتداءً من "المساهمات" عن علاقة الكون بالكينونة، بحيث لا تكون الكينونة **Da-sein** مواجهة أو مقابلة للكون، بل بحيث إن هذا الأخير يضم الكينونة وحدوثها. إن الكينونة **Da-sein** ، التى على الإنسان أن يتحملها، تنتمى إلى الكون الذى يمتلكها، إنه هو الذى يوجه مشاريعها من حيث إنها مشاريع ملقى بها؛ لكن من جهة أخرى لا يمكن أن يحدث الكون دون كينونة، دون إنسان يتحملها، وإن الكون يحتاج إلى الإنسان الذى يضع المشروع من حيث هو مشروع ملقى به، إن الكيفية التى يتحدد بها الكون فى عصر تاريخى ما لا يقررها الإنسان كذات بمحض إرادته، لكن فى الوقت نفسه لا يمكن أن يحدث أى انفتاح للكون بدون الإنسان الذى يستقبل هذا الانفتاح ويصونه ويحافظ عليه، والفن هو إحدى الكيفيات الأساسية لصيانة هذا الانفتاح. فالفن هو كيفية أساسية بمعنى أنه لا يجعل فقط الكائن يبدو فى ضوء هذا الانفتاح، بل إنه يجلب هذا الانفتاح إلى الأمام، إنه يجعل هذا الانفتاح يلمع. فالحقيقة التى تحدث فى الأثر لا يقررها الفنان، وفى الوقت نفسه لا يمكن أن تحدث دون فنان ينظمها من حيث هى ملقاة إليه.

هكذا يظهر كيف بدأ يتحول تفكير هايدجر، إنه فى "الكون والزمان" ينطلق من تحليل الكينونة لكى يبلغ الكون، أما الآن فإنه لا يفكر انطلاقا من الكينونة باتجاه الكون،

بل من الكون باتجاه الكينونة. إلا أنه مع ذلك - وهذا ينطبق على تفكير هايدجر اللاحق كله - يؤكد أن الإنسان يبقى هو من يوجه إليه انفتاح الكون وأنه لا يمكن تصور حدوث مثل هذا الانفتاح دون الإنسان، ولهذا ليس غريبًا أن يقول هايدجر فى الإضافة (ص ١٣٠ والتى تليها) بأن الفن يتم التفكير به فى "منبع الأثر الفنى" انطلاقا من الخصوصية وإن كان ذلك بكيفية غير صريحة عمداً. (بصدد "الخصوصية" راجع تقديمنا لنص هايدجر "الطريق إلى اللغة").

الفن باعتباره تدشينا بالمعنى الثلاثى، إنه يدشن فى كل مرة عصراً لحقيقة الكائن؛ الفن تاريخى ليس بمعنى أنه عرضة للتغير والتحول، بل بمعنى أنه يؤسس التاريخ، أى يدشن شكلاً للحقيقة يحدد الكيفية التى يبدو بها الكائن، وبهذا المعنى يقول هايدجر إنه استباق، لأنه فى الكيفية التى ينفتح بها الكون تتحدد مسبقًا الكيفية التى يتقدم بها الكائن للإنسان.

عندما يحدد هايدجر الفن باعتباره تدشينا للحقيقة، فهو فى الوقت نفسه يرسم بشكل صارم الكيفية التى ينبغى أن نفهم بها التحديد الأساسى للفن باعتباره وضعا للحقيقة فى الأثر، وقد يوحى هذا التحديد بأن الحقيقة تكون قائمة فى مكان ما قبل أن تحدث فى الأثر كفن، وأنه بعد ذلك يمكن أن يتم نقلها إلى الأثر، هذا الفهم يعنى ببساطة أن الفن ليس حدوثًا أصليًا للحقيقة، وهو الأمر الذى تفنده هذه الدراسة بأكملها. إن حدوث الحقيقة ووضعها فى الأثر هما الشىء نفسه، أو بعبارة أخرى: إن الحقيقة تحدث من حيث إنها توضع فى الأثر.

إذا كان الفن حدوثًا أصليا للحقيقة، وكان شكل الحقيقة يحدد فى كل مرة علاقتنا بالكائن، فهذا معناه أن سؤال الفن ليس سؤالا هامشيًا، وليس سؤالا عن قطاع من قطاعات الثقافة، بل هو سؤال حاسم لأن مصير كينونتنا التاريخية يتحدد على ضوئه. بهذه الإشارة ينهى هايدجر "منبع الأثر الفنى".

عندما نتتبع مسار "منبع الأثر الفنى" يتبين لنا لماذا يبدأ هايدجر دراسته بالحديث عن النظرية التى تعتبر الفن محاكاة وتتصوره باعتباره تمثيلا أو رمزا، هذا التصور يفترض أن الفن ليس شكلاً أصليًا للحقيقة، بل تعبيراً خاصاً عنها. تتخذ هذه

الأطروحة شكلاً واضحًا في نظرية الفن عند "هيجل"، لهذا سنتوقف عندها في نهاية هذا التقديم حتى يتبين لنا بأي معنى يتحـدث كل من "هـيجل" و "هايدجر" عن نهاية الفن.

يحتل الفن عند هيجل مكانة عليا بين الأشكال التي يعي الروح من خلالها ذاته، لهذا فهو يصنفه ضمن الروح المطلق. إن الفن أعلى من الإدراك الحسي، صحيح أن الأثر الفني معطى للإدراك الحسي مثل الطبيعة الخارجية المحيطة بنا. لكن الأثر ليس معطى للإدراك الحسي وحده. إن مكانته تتجلى في أنه باعتباره موضوعا حسيا معطى في الوقت نفسه بكيفية أساسية للروح بحيث إن الروح يتأثر به ويجد فيه إشباعا. ليس الأثر الفني بحال من الأحوال منتوجًا طبيعيًا. إن ما هو حسي في الأثر الفني ليس له قيمة إلا من حيث إنه موجود بالنسبة للإنسان كروح.

يسمو الفن كذلك على العلاقة القائمة على الرغبة، ففي الرغبة يتعلق الإنسان كفرد حسي بالأشياء بصفتها فردية كذلك، إنه لا يتجه نحوها بتحديدات عامة، بل يتصرف حسب دوافع ومصالح فردية إزاء موضوعات فردية ويحافظ على ذاته بأن يستعملها ويستهلكها. في هذه العلاقة السالبة تتطلب الرغبة لذاتها ليس فقط المضمون السطحي للأشياء الخارجية، بل هذه الأشياء في وجودها المادي المشخص، ولا يتعامل الإنسان مع الأثر الفني بهذه الكيفية، بل إنه يتركه باعتباره موضوعا موجودا بذاته ويتعلق به دون رغبة، لهذا فالأثر الفني، رغم أنه يتوفر على وجود حسي، إلا أنه لا يحتاج إلى وجود مادي مشخص.

في الوقت نفسه يسمو الفن على الاهتمام النظري بالأشياء كما يحدث في العلم الوضعي. فهذا الاهتمام لا يستهدف استهلاك الأشياء في فرديتها، بل يعرفها في عموميتها وماهيتها الداخلية وقانونيتها، لأن الاهتمام النظري يترك الأشياء الفردية كما هي، إنه يهتم بالفردي بصفته عامًا في ذاته في الوقت نفسه ، وبهذا المعنى فهو يغير الموضوع الفردي داخليا إذ يجعله مجرداً وعاما وبالتالي شيئا آخر بالمقارنة مع الموضوع في ظهوره الحسي، أما الاهتمام الفني فلا يقوم بذلك؛ حيث إن الأثر يتقدم للنظرة الفنية بالطريقة نفسها التي يعطى بها الموضوع الخارجي ذاته في تحديده المباشر وفرديته الحسية من خلال اللون والشكل والرنين.

يتميز الاهتمام الفنى عن الاهتمام العملى للرغبة فى أنه يترك موضوعه حراً بذاته فى حين أن الرغبة تستخدمه لفائدتها مدمرة إياه؛ ويختلف عن الاهتمام النظرى، لأن الفن يهتم بالموضوع فى وجوده الفردى دون تحويل الموضوع إلى فكرته ومفهومه العاميين.

ينتج عن ذلك أن الحسى يجب أن يكون حاضراً فى الأثر الفنى بالضرورة ، لكن يجب أن يظهر كسطح ومظهرفحسب ، وإن الروح لا يبحث فى حسى الأثر عن مادية مشخصة كما هو الأمر فى الرغبة ولا عن أفكار عامة، بل يريد حضوراً حسياً يجب أن يبقى كذلك، ولكن يجب فى الوقت نفسه أن يتحرر من ماديته، ولذلك فإن الحسى فى الأثر الفنى بالمقارنة مع الوجود المباشر للأشياء الطبيعية مجرد مظهر، ففى لوحة "ڤان جوخ" هناك مظهر للحذاء، وليس الحذاء فى وجوده المادى، لأن المنتَج الفنى لا يكون فنياً إلا من حيث إنه ينطلق من الروح ويصدر عن فعالية روحية منتجة.

يقدم الأثر الفنى المطلقَ فى شكل حسى، إنه يقدم الحقيقة للوعى فى شكل حسى يتضمن فى ظهوره معنى ودلالة أعلى وأعمق دون أن يريد إدراك المفهوم فى عموميته. هذه الوحدة ، وحدة المفهوم مع الظهور الفردى هى ماهية الجميل.

لكن الفن رغم كل ذلك يحمل حده الخاص، إنه يبقى إظهاراً غير تام لحقيقة ما لا ينكشف إلا بالتفكير المتحرر من كل حدس، فالأثر الفنى تجلٍ حسى للفكرة. وفى تصور الفكرة تكون حقيقة التجلى الحسى متجاوزة، إنها تجد فى المفهوم شكلها الحق ، أما فى الفن فإن المطلق يجد تعبيراً غير كامل بسبب التفاوت بين المضمون والشكل.

هذا التصور للفن يقوم على تأويل للحقيقة يرى أن الحقيقة بالأساس هى حقيقة الأفكار والمفهوم، وانطلاقا من هذا المقياس يعتبر هيجل أن الفن يقدم بكيفية غير مباشرة للرؤية ما لا يمكن إدراكه حسياً بكيفية ملائمة.

أما "هايدجر" فهو إذ ينطلق من نزاع العالم والأرض ويصف الأثر الفنى كرجة تصبح بفضلها الحقيقة حدثا، فإنه لا يتصور اكتمال هذه الحقيقة وتجاوزها فى حقيقة المفهوم الفلسفى، إن ما يحدث فى الأثر هو تجلٍ أصلى للحقيقة وليس درجة له.

فالفن يكشف حسب هايدجر الكائن بكيفية أصيلة، إنـه يجعلنا نـرى بكيفية أصلية، لأن الأثر لا يدل على شيء، لا يحيل باعتباره علامة إلى دلالة، بل إنه يقدم ذاته فى كونه الخاص بحيث يكون الملاحظ مضطرا للمكوث عنده.

منبع الأثر الفنى هو الحقيقة كما تحدث فى ذلك الانبثاق الدائم البزوغ الذى تتحول فيه حقيقة الكائن فى كليته، ويتميز الفن عن الكيفيات الأخرى لحدوث الحقيقة بأنه يضع الحقيقة فى الأثر، إنه يخرج كائنًا متفرداً؛ هذا الكائن، الأثر، يجعل الكائن عمومًا واقفًا فى المجال المفتوح بحيث يضىء الأثر انفتاح المجال المفتوح الذى يأتى إليه.

يفتح الأثر الحقيقة ويصونها فى انفتاحها الخاص. والحقيقة هى الموضع الحر الشاغر الذى يفتحه الأثر وسط الكائن فى كليته، هى ذلك الانفراج الذى داخله فقط يكون الكائن البشرى وغير البشرى الكائن الذى هو، وهذا الانفراج يحدث دائمًا على أساس اختفاء. يضع الفن الكائن فى المجال المنفتح بأن يعيده فى الوقت نفسه إلى الخفاء الذى ينغلق فيه الكائن، ويبين الفن أن الكائن الذى يحضر فى اللاخفاء يبقى فى الوقت نفسه مختفيًا لاخفائه .

على ضوء ذلك يجب أن نفهم كلام هايدجر عن مصير الفن، ويتساءل هايدجر فى الفقرات الأخيرة من الدراسة وفى الملحق: هل مازال الفن وسيلة أساسية لحدوث الحقيقة أم لا؟ يبدو للقراءة المتسرعة أن حديث هايدجر لا يختلف بهذا الصدد عن حديث هيجل، ويرجع هايدجر فى الملحق صراحة إلى هيجل، ومع ذلك فهو يفهم سؤال نهاية الفن بطريقة مخالفة له تمامًا.

لم يبق الفن عند هيجل شكلاً أساسيا لحدوث الحقيقة، لأن الحقيقة عنده هى حقيقة المفهوم، ويتحدث هيجل عن نهاية الفن لأنه يرى أن الفن لم يبق قادراً على التعبير عن المرحلة التى بلغها الروح المطلق فى وعيه لذاته، إن الفن باعتباره تجليا حسيا للحقيقة لم يبق قادراً على التعبير عن الحقيقة التى لا تبلغ المطلق إلا فى عنصر التفكير، وهذا التصور يقوم على أساس التأويل الحديث للحقيقة باعتبارها يقينا للوعى بالذات. والحقيقة بهذا المعنى لا تبلغ المطلق إلا فى التفكير، إذ إن التفكير لا يشتغل إلا على

ذاته، فهو لا يتعلق بموضوع خارجي، بل إن موضوع التفكير هو التفكير ذاته، ومعنى ذلك أن موضوعه لا يشكل حداً له، وحيث إن التفكير ليس له حد خارجي، فإنه يمكن أن يحقق المطلق، أى أن يبلغ الحقيقة المطلقة التى تكون قد تركت كل خفاء واختفاء وراءها. أما هايدجر فيرى أن الخفاء ينتمى بشكل أساسى إلى ماهية الحقيقة، اللاحقيقة ليست عنده لحظة فى التطور الجدلى يتم نفيها وتجاوزها فى الحقيقة، بل إنها تنتمى إلى أساس ماهية الحقيقة. إن تصور هيجل لنهاية الفن يقوم على أساس تأويل محدد للحقيقة، لهذا يقول إن القرار بصدد حكم هيجل عن نهاية الفن سيصدر، إذا ما صدر، عن حقيقة الكائن وحولها، وهايدجر عندما يطرح سؤال نهاية الفن لا يتساءل عن إمكانية تعويض الفن بشكل أرقى منه، بل عن إمكانية حدوث أصلى جديد للحقيقة، وعن إمكانية بدء جديد، إن نهاية الفن ستعنى من منظور هايدجر استحالة تجربة جديدة للحقيقة والكون.

لاشك أن قول هايدجر بأن الفن شكل أصلى لحدوث الحقيقة يصدم تصوراتنا المعتادة والمألوفة فى زمن سيادة العلم والتقنية اللذين يفرضان مقاييسهما على جميع مجالات الحياة الإنسانية ويحددان ما هو حقيقى وما هو غير حقيقى، وإن نظرتنا العادية تعتبر العلم فى شكله الحديث نموذجا للحقيقة، وأن كل مجال ينشد الحقيقة يجب أن يقتفى خطاه، أما الفن فليس سوى مظهر للثقافة له قيمة ذاتية محض، ولهذا فنحن لا نقبل أن يوضع الفن فى مستوى العلم والتقنية، وبالأحرى أن يعتبر الفن الشكل الأصلى لحدوث الحقيقة. أما هايدجر فيقلب هذه النظرة رأساً على عقب.

قلنا إن "منبع الأثر الفنى" ليس دراسة حول الفن فقط، فما تبين فى الأثر يشكل ماهية الكون عموماً، والنزاع بين الانكشاف والاختفاء ليس حقيقة الأثر، بل حقيقة كل كائن، وإن الحقيقة كاللاخفاء هى دائمًا حدث، حدث النزاع بين الانكشاف والاختفاء. وهذان متلازمان دائمًا، وهذا يعنى أن الحقيقة ليست حضوراً خالصًا للكائن بحيث يقوم إزاء تمثلنا الصائب، إن هذا المفهوم للحقيقة يفترض ذاتية الكينونة التى تتمثل الكائن. لكن الكائن لا يتم تحديده فى كونه بكيفية مقبولة إذا اعتبرناه مجرد موضوع للتمثل، ينتمى لكون الكائن أنه يتمنع، إن الحقيقة كاللاخفاء متضادة الاتجاه، ففى الكون هناك خصومة للحضور، وإن ما هو كائن لا يقدم فقط محيطًا معروفًا ومألوفًا كسطح،

بل إنه يتوفر على عمق داخلى للاستقلال يسميه هايدجر قيامه فى ذاته. إن الانكشاف المكتمل لكل كائن، الموضعة التامة لكل شىء وأى شىء بفضل تمثل يتم تصوره مكتملاً، سوف يلغى قيام الكائن فى ذاته. وإن ما سيتبدى فى هذه الموضعة الشاملة لن يكون كائنا يقوم فى كونه الخاص، بل سيكون متماثلاً فى كل كائن: حظوظ استخدامه والانتفاع به، وهذا يعنى أن ما سيتبدى هو إرادة التحكم فى الكائن والسيطرة عليه. وعلى عكس ذلك يمكن أن نجرب إزاء الأثر الفنى أن هناك ما يعارض هذه الإرادة للتحكم فى الكائن، ليس بمعنى المقاومة المتحجرة إزاء إرادتنا، بل بمعنى كون مستقر فى ذاته يفرض ذاته، وهكذا فإن انغلاق الأثر الفنى وقيامه فى ذاته هو الدليل على الأطروحة العامة لفلسفة هايدجر، وهى أن الكائن يتحفظ عندما يضع ذاته فى المجال المفتوح للحضور؛ حيث إن قيام الأثر فى ذاته يؤكد قيام الكائن عموماً فى ذاته.

إن العلم الذى يحسب ولا يفكر، يؤدى إلى فقدان الأشياء عندما يحول قيامها فى ذاتها إلى عوامل قابلة للحساب، أما الأثر الفنى فإنه يحمى الأشياء من هذا الفقدان التام، والفن برعايته للأشياء يمهد لـ "الانعطاف" **die Kehre** التى ينظر إليها هايدجر كحدث فى تاريخ الكون وليس كمجرد تحول فى تفكيره الشخصى، وهكذا فالاهتمام بالفن ليس عملاً جانبيًا فى إطار التساؤل عما هو كائن فى الواقع، ففيه يمكن أن يتم الانطلاق من نسيان الكون إلى رعاية الكون.

بذلك تنفتح آفاق توجه المسار اللاحق لتفكير هايدجر، إذا كانت حقيقة الشىء يمكن أن تأتى إلى الأثر الفنى، فإن هذا يتضمن أنها ما زالت قائمة بكيفية ما، وهنا يظهر كيف تمثل محاضرة "الشىء" **das Ding** التى ألقاها سنة ١٩٥٠ ونشرها ضمن مجموعته "محاضرات ومقالات" **Vorträge und Aufsätze** خطوة أخرى فى مسار تفكير هايدجر.

فى "منبع الأثر الفنى" يشكل الأثر منطلقًا لتجربة أصلية للشىء، وبذلك فهو خطوة أساسية نحو سد النقص الحاصل فى "الكون والزمان" بصدد هذه التجربة. فلوحة "ڤان جوخ" مثلاً هى التى تبرز لنا حقيقة أداة مثل حذاء الفلاحة لأنها تجعل العالم ينفتح فيه، أما فى محاضرة "الشىء" فيتساءل هايدجر عن تجربة أصلية للأشياء لا تنطلق من الأثر الفنى.

التجربة الأصلية للشيء هي تلك التي ينفتح فيها العالم الذي ينتمي إليه هذا الشيء ويتبين فيها متجمعًا في هذا الشيء، ويبين هايدجر انطلاقًا من مثال الجرة كيف يمكن تجربة العالم متجمعًا في الشيء، وهنا يحدد هـايدجر العالم بكيفية أكثر غنى باعتباره "رباعي" Geviert يضم الأرض والسماء، الإلهيين والفانين، ورغم أن هايدجر يتكلم في "منبع الأثر الفني" عن نزاع العالم والأرض لا عن الرباعي، فإن جذور هذا المفهوم الأخير تم تصورها هناك، ولكن محاضرة "الشيء" ستطور هذا التصور وتعرضه بكيفية نسقية، ومنطلق ذلك أن بعد الانفتاح لا يبقى مرادفا للعالم، بل سيطلق عليه هايدجر لفظ "السماء"، وهكذا فإن بعد الانفتاح، الذي أطلق عليه هايدجر في "منبع الأثر الفني" العالم، سيصبح هو السماء، في مقابل الأرض التي تعبر عن الانغلاق والاختفاء.

بفضل استخدام هايدجر مفهوم السماء للدلالة على بعد الانفتاح يتحرر مفهوم العالم ليدل على الرباعي بأكمله وليس على بعد واحد فيه، وواضح أن علاقة الإلهيين والفانين حاضرة أيضًا في تحديد هايدجر للعالم في "منبع الأثر الفني"، ولكن هنا فقط يتم تصور هذه العلاقة بشكل نسقي داخل مفهوم العالم.

بهذه الملاحظات الأخيرة تتجلى مرة أخرى المكانة المركزية التي يحتلها "منبع الأثر الفني" في تفكير هايدجر، إنه في الوقت الذي يعود فيه إلى تفكير هايدجر كما عبر عن ذاته في "الكون والزمان" والكتابات التي تنتمي إلى دائرته، يرسم مسبقًا خطوطًا واتجاهات حاسمة في تفكيره المتأخر.

منبع الأثر الفنى

يعنى المنبع[1] هنا ذلك الذى يتحدد انطلاقًا منه وبفضله ماذا وكيف يكون شىء ما، تسمى ماذا يكون شئ ما ؟ وكيف تكون ماهيتّه؟ فمنبع شىء ما هو ماهيته. والسؤال عن منبع الأثر[2] الفنى يسأل عن أصل ماهيته.

ينبع الأثر - حسب التصور المعتاد - من فعالية الفنان وبفضلها، لكن بفضل ماذا وانطلاقا من ماذا يكون الفنان فنانًا ؟ بفضل الأثر ؛ إذا كان صحيحًا أن الأثر يثنى على صاحبه فهذا يعنى أن الأثر هو ما يجعل الفنان فنانًا. الفنان هو منبع الأثر، والأثر هو منبع الفنان، ولا أحد منهما يكون بدون الآخر، ومع ذلك فلا أحد منهما يحمل وحده الآخر. لا وجود للفنان والأثر، سواء فى ذاتهما أو فى علاقتهما المتبادلة، إلا بفضل طرف ثالث يحتل المقام الأول، أى بفضل ذلك الذى يستمد منه الفنان والأثر الفنى اسميهما، وبفضل الفن.

وكما أن الفنان يكون منبع الأثر بكيفية مختلفة بالضرورة عن الكيفية التى يكون بها الأثر منبع الفنان، فإن الفن يكون منبع الفنان والأثر معًا بكيفية أكثر اختلافًا بالتأكيد، ولكن هل يمكن أن يكون الفن منبعًا ؟ أين وكيف يوجد الفن؟ الفن، إن هذا ليس سوى لفظ لا يقابله أى شىء واقعى، وقد يكون تمثلاً جامعًا ندرج فيه ما هو واقعى فى الفن: الآثار والفنانين فقط. وحتى إذا كان لفظ الفن يدل على ما هو أكثر من تمثل جامع، فإن ما يعنيه لفظ الفن لن يكون له وجود واقعى إلا على أساس الوجود الواقعى للآثار والفنانين، أم هل يجب أن نقول - على عكس ذلك - بأنه لا وجود للأثر والفنانين إلا بوجود الفن، وبالضبط من حيث هو منبعهما ؟

كيفما كان قرارنا بصدد ذلك، فإن السؤال عن منبع الأثر الفنى يصبح سؤالا عن ماهية الفن، ولكن حيث إن السؤال عما إذا كان الفن موجوداً وعن كيفية وجوده يجب أن يبقى مفتوحًا، فسنحاول أن نجد ماهية الفن هناك حيث يسود الفن واقعياً على نحو لا يمكن الشك فيه، ويحدث[3] الفن فى الأثر الفنى. لكن ما هو الأثر الفنى وكيف يكون ؟

ينبغى أن نستخلص ما هو فن من الأثر ، ولكن لا يمكن أن نعرف ما هو الأثر إلا انطلاقًا من ماهية الفن، وكل إنسان يلاحظ بسهولة أننا نتحرك فى دائرة.

ويتطلب الفهم المعتاد تجنب هذه الحلقة، لأنها خرق للمنطق، ويُعتقد أنه يمكن استخلاص ماهية الفن من الآثار المتوفرة عن طريق المقارنة بينها. ولكن كيف يمكن أن نكون متيقنين من أن هذه المقارنة قد أجريت بالفعل بين آثار فنية، إذا لم نكن نعرف مسبقًا ما الفن؟ لكن كما أنه لا يمكن أن نستخلص ماهية الفن عن طريق تجميع خصائص الآثار الفنية المتوفرة، فإننا لا يمكن أن نتوصل إليها عن طريق استنباطها من مفاهيم أعلى؛ ذلك أن هذا الاستنباط يضع هو أيضًا مسبقًا نصب عينه تلك التحديدات التى ينبغى أن تكون كافية، حتى يبدو لنا ما نعتبره مسبقًا أثرًا فنيا أنه كذلك، إن تجميع خصائص الآثار المتوفرة والاستنباط من مبادئهما معًا مستحيلان، وعندما تتم ممارستهما فلن يكونا سوى خداع للذات.

يجب علينا إذن أن نباشر السير الدائرى، وليس هذا مجرد مخرج من الورطة كما أنه ليس عيبًا، إن نهج هذا الطريق هو قوة للتفكير، والبقاء فيه هو احتفال للتفكير، على اعتبار أن التفكير صنعة، وليست الخطوة الرئيسية من الأثر إلى الفن كخطوة من الفن إلى الأثر هى وحدها حلقة[٤]، بل إن كل خطوة من الخطوات الجزئية التى جربناها تدور فى هذه الدائرة.

لكى نجد ماهية الفن التى تسود واقعيًا فى الأثر نتجه إلى الأثر الواقعى ونسأل الأثر عما هو وكيف هو.

الآثار الفنية معروفة لدى الجميع، فى الساحات العمومية والكنائس والمنازل توجد آثار تنتمى للمعمار والنحت، فى المتاحف والمعارض تُعرض آثار فنية تنتمى لعصور وشعوب جد مختلفة، إذا نظرنا إلى الآثار من حيث وجودها الواقعى الصرف دون أن نضلل أنفسنا بأى شىء، فسيتبين لنا أن الآثار حاضرة على نحو طبيعى مثل الأشياء الأخرى أيضًا، فالصورة معلقة على الجدار مثل بندقية صيد أو قبعة. واللوحة، فلوحة "ڤان جوخ" التى تصور حذاء الفلاح مثلا، تنتقل من معرض إلى آخر. يتم نقل الآثار كما يُنقَل الفحم من منطقة الرور أو تُنقَل جذوع الأشجار من الغابة السوداء، وخلال الحملات العسكرية كانت أناشيد هولدرلين تُعبأ أيضًا فى الحقائب مثل لوازم النظافة، ورباعيات بتهوفن تقبع فى مستودعات المطابع مثلما تقبع البطاطس فى القبو.

كل الآثار تتوفر على هذا الجانب الشيئى، ماذا عساها تكون بدونه ؟ لكن ربما صدمتنا هذه النظرة الفجة والسطحية جدا للأثر، وقد تتصرف وكالة نقل البضائع أو منظفة المتحف على ضوء مثل هذه التصورات، أما نحن فعلينا أن نأخذ الآثار كما تبدو لأولئك الذين يعيشونها ويستمتعون بها، ولكن حتى التجربة الإستطيقية التى كثيراً ما يتم الاستشهاد بها لا يمكن أن تتحاشى ما هو شيئى فى الأثر، فالحجر قائم فى الأثر المعمارى، والخشب فى الأثر المنحوت، واللون فى اللوحة، والصوت فى الأثر اللغوى، والرنين فى الأثر الموسيقى، إن الجانب الشيئى جد لصيق بالأثر الفنى إلى حد أنه يجب أن نعكس الآية ونقول : الأثر المعمارى قائم فى الحجر، والأثر المنحوت فى الخشب، واللوحة فى اللون، والأثر اللغوى فى الصوت، والأثر الموسيقى فى الرنين، سيُعترَض علينا بأن ذلك أمر بديهى(٥) - أكيد - لكن ما هذا الشيئى الذى يعتبر وجوده فى الأثر الفنى أمراً بديهياً ؟

قد يبدو الاستفسار عن ذلك أمراً زائداً ومربكاً، لأن الأثر الفنى يضم فوق جانبه الشيئى جانباً آخر أيضاً. هذا الآخر القائم فى الأثر هو ما يشكل جانبه الفنى. من المؤكد أن الأثر الفنى هو شىء تم صنعه، إلا أنه يقول كذلك أمراً آخر **állo agoreúei** بالمقارنة مع ما هو مجرد شىء، إن الأثر يعرِّف علنا بآخر، إنه يُظهر آخر، إنه تمثيل **Al-legorie** . فى الأثر الفنى يتم تأليف الشىء المصنوع مع آخر، ويسمى التأليف فى اللغة الإغريقية **sumbállein** ، الأثر رمز **Symbol** .

التمثيل والرمز يشكلان إطار التصور الذى يتم داخل مجال رؤيته تحديدُ الأثر الفنى منذ عهد بعيد، إلا أن هذا الجانب الأول فى الأثر الذى يُظهر آخر، هذا الجانب الذى يأتلف مع آخر، هو الجانب الشيئى فى الأثر الفنى، ويكاد يبدو الجانب الشيئى فى الأثر الفنى مثل بناء تحتى يُبنى فيه وعليه الجانب الآخر الصرف، أليس هذا الجانب الشيئى فى الأثر هو بالضبط ما ينجزه الفنان فى صنعته ؟

نريد أن نبلغ الوجود الواقعى المباشر والكامل للأثر الفنى، لأننا بذلك فقط نعثر فيه أيضاً على الفن فى وجوده الواقعى، ويجب إذن فى البداية أن نوجه نظرنا إلى الشيئى فى الأثر، لأجل ذلك من الضرورى أن نعرف الشىء بوضوح كافٍ ، وبعد ذلك فقط يمكن أن نقول هل الأثر الفنى شىء، إلا أنه شىء يلازمه عنصر آخر؛ بعد ذلك فقط يمكن الحسم فيما إذا كان الأثر فى الحقيقة غير الشىء وليس أبداً شيئاً.

الشـىء والأثر

ما هو فى الحقيقة الشىء من حيث هو شىء؟ عندما نسأل بهذه الكيفية فإننا نريد أن نعرف كون الشىء (شيئية الشىء)، ويتعلق الأمر بمعرفة شيئى الشىء، ولبلوغ ذلك علينا أن نَعرف المجال الذى ينتمى إليه كل ذلك الكائن الذى نطلق عليه منذ عهد بعيد اسم الشىء.

الحجرة فى الطريق شىء وكذلك كومة التراب فى المزرعة، الجرة شىء وكذلك البئر على الطريق، لكن ما القول بالنسبة للبن فى الجرة ولماء البئر؟ هذه هى أيضًا أشياء، إذا كان يحق لنا أن نسمى السحابةَ فى السماء والشوكَ فى الحقل، والورقةَ فى مهب ريح الخريف والصقرَ فوق الغابة أشياء، كل ما ذكرناه يجب أن يسمى بالفعل شيئًا، إذا كنا نطلق لفظ الشىء حتى على ما يختلف عما ذكرناه الآن من حيث إنه لا يتبدى، أى لا يظهر، إن شيئًا من هذا النوع لا يَظهر هو نفسُه، أى "شيئًا فى ذاته"، هو مثلاً حسب "كانط" كلية العالم، بل إن شيئا من هذا النوع هو الإله نفسه، والأشياء فى ذاتها والأشياء التى تظهر، كل ما هو كائن عمومًا، يسمى فى لغة الفلسفة شيئًا.

الطائرة والمذياع يُعدان اليوم من أولى الأشياء، لكن عندما نتكلم عن الأشياء الأخيرة، فإننا نفكر فى أمر مخالف تمامًا، والأشياء الأخيرة هى : الموت والحساب، يعنى لفظ الشىء هنا عمومًا كل ما ليس مجرد عدم، وحسب هذه الدلالة يكون الأثر الفنى أيضًا شيئًا ما دام يتميز بأنه كائن، إلا أن هذا المفهوم للشىء لا يفيدنا بتاتًا، على الأقل بكيفية مباشرة، فى سعينا إلى تمييز الكائن الذى له نمط كون الشىء عن الكائن الذى له نمط كون الأثر، وعلاوة على ذلك، فإننا نجفل بالأحرى من أن نسمى الإله شيئًا، كما نجفل من اعتبار الفلاح فى الحقل والعامل أمام مولِّد البخار والمدرس فى المدرسة أشياء، فالإنسان ليس شيئًا، صحيح أننا نقول عن فتاة صغيرة تضطلع بمهمة تفوق سنها، إنها ما زالت شيئًا جد صغير، ولكننا نقول ذلك فقط لأننا نفتقد فيها بكيفية ما كون الإنسان ونعتقد أننا نجد فيها بالأحرى ما يشكل الجانب الشيئى للأشياء، بل إننا نتردد فى أن ندعو الغزال فى فجوة الغابة والخنفساء فى الكلأ وقشة العشب أشياء،

وبالأحرى فإن المطرقة هى بالنسبة لنا شىء وكذلك الحذاء، والفأس والساعة، إلا أن هذه هى أيضاً ليست مجرد أشياء، فما نعتبره مجرد شىء هو الحجر، وكومة التراب، وقطعة من الخشب، وجمادات الطبيعة وجمادات الاستعمال، أشياء الطبيعة وأشياء الاستعمال فحسب هى ما يسمى فى العادة أشياء.

هكذا نعود من المجال الأوسع الذى يكون فيه كل كائن شيئا (شىء = res = ens = كائن) بما فى ذلك الأشياء العليا و الأخيرة، إلى الدائرة الضيقة للأشياء المجردة[٦]. "مجرد" تعنى هنا أولاً الشىء المحض الذى هو شىء وحسب وليس أكثر من ذلك؛ ولكن هذا اللفظ يعنى أيضاً فى الوقت نفسه ما ليس سوى شىء بمعنى يكاد يكون تحقيرياً. إن الأشياء المجردة، مع إقصاء أشياء الاستعمال هى أيضاً، تُعتبر هى الأشياء بالمعنى الحق. أين يكمن إذن الجانب الشيئى فى هذه الأشياء؟ انطلاقاً منها يجب تحديد شيئية الأشياء. وهذا التحديد سيجعلنا قادرين على وصف الشىء بما هو كذلك، واعتماداً على ذلك سيكون بإمكاننا أن نصف ذلك الوجود الواقعى الملموس تقريبيًا للآثار، التى يكمن فيها إضافة جانب آخرإلى ذلك .

من المعروف أن الأشياء فى شيئيتها كانت منذ عهد بعيد، بمجرد ما طرح السؤال عن ما هو الكائن عموماً، تفرض ذاتها كل حين بصفتها الكائن المرجعى، بناء على ذلك يجب أن نجد سلفًا فى التأويلات التقليدية للكائن تحديداً لشيئية الأشياء، لهذا لن نحتاج إلا إلى أن نتثبت، على نحو صريح، من هذه المعرفة المتوارثة عن الشىء، حتى نتجنب العناء الجاف الذى سنتعرض له لو بحثنا بأنفسنا عن الجانب الشيئى فى الشىء، إن الأجوبة على السؤال عن ما هو الشىء متداولة لدينا بحيث لا نظن أن فيها ما هو موضع شك.

يمكن أن نرجع تأويلات شيئية الشىء التى أصبحت بفضل هيمنتها خلال مسار التفكير الغربى بديهية منذ عهد بعيد والتى تروج حاليًا فى الاستعمال اليومى إلى ثلاثة.

الشىء المجرد هو مثلاً هذه الكتلة من الجرانيت، إنها صلبة، ثقيلة، ممتدة، كثيفة، غير منتظمة الشكل، خشنة، لها لون، بعضها أربد وبعضها صقيل، ويمكن أن نميز فى

الحجرة كل ما ذكرناه. بهذا نتعرف على مميزاتها، ولكن هذه المميزات تشير بالتأكيد إلى ما يخص الحجرة نفسها، إنها خصائصها – الشيء يمتلكها – الشيء ؟ ماذا نقصد عندما نتكلم الآن عن الشيء ؟ جلي أن الشيء ليس ركاماً من المميزات وحسب، كما أنه ليس حشداً لخصائص ينشأ بفضله المجموع. إن الشيء، حسب ما يعتقد كل شخص معرفته، هو ذلك الذى تتجمع حوله الخصائص، وبهذا المعنى نتكلم عن نواة الأشياء، ويبدو أن الإغريق سموا ذلك to hupokeímenon . كانت نواة الشيء تعنى عندهم بالتأكيد ما هو قائم كأساس للشيء ودائماً سلفاً، أما المميزات فتسمى ta sumbebekóta، ما يأتى دائماً وأيضاً سلفاً مع ما هو قائم ويرد معه.

هذه التسميات ليست أسماء عشوائية، فمن خلالها تتكلم التجربة الإغريقية الأساسية لكون[٧] الكائن بمعنى الحضور، الأمر الذى لا مجال هنا لبيانه، ولكن من خلال هذه التحديدات تم تأسيس تأويل لشيئية الشيء أصبح منذ ذاك مرجعياً كما تم تحديد التأويل الغربى لكون الكائن، وهذا التأويل ابتدأ مع نقل الألفاظ اليونانية إلى التفكير الرومانى- اللاتينى. هكذا تحول hupokeímenon إلى subiectum ؛ hupóstasis إلى substantia ؛ sumbebekós إلى accidens . إن هذه الترجمة للأسماء الإغريقية إلى اللغة اللاتينية ليست بأية حال عملية عديمة الأهمية كما يعتقد الناس إلى يومنا هذا، بل يختفى وراء هذه الترجمة، التى هى فى الظاهر حرفية وبالتالى محافظة على الأصل، عبور التجربة الإغريقية إلى كيفية أخرى للتفكير[٨]. **لقد تبنى التفكير الرومانى الألفاظ الإغريقية دون التجربة المرتبطة بها والمنبثقة معها من الأصل نفسه ، دون تجربة ما تقوله تلك الألفاظ، أى دون الكلمة الإغريقية**[٩]. مع هذه الترجمة بدأ التفكير الغربى يفقد أرضيته.

يبدو – حسب الرأى المتداول – أن تحديد شيئية الشيء كجوهر له أعراض يوافق نظرتنا الطبيعية إلى الأشياء، فلا عجب إذن أن يكون سلوكنا المعتاد إزاء الأشياء، أى تسميتها والكلام عنها، متلائماً مع هذه النظرة المعتادة للشيء، فالجملة الخبرية البسيطة تتكون من الموضوع[١٠] – وهو الترجمة اللاتينية، أى التحريف اللاتينى، لـ hupokeímenon ، – والمحمول الذى تنسب فيه المميزات إلى الشيء، فمن يجرؤ على المساس بهذه العلاقات الأساسية البسيطة بين الشيء والجملة، بين بنية الجملة وبنية الشيء؟

ومع ذلك يجب أن نتساءل : هل بنية الجملة الخبرية البسيطة (الربط بين الموضوع والمحمول) انعكاس لبنية الشيء (وحدة الجوهر والأعراض) ؟ أم أن هذا التصور لبنية الشيء هو الذى تم بالأحرى تصميمه حسب هيكل الجملة ؟

ما الذى يبدو أقرب إلى الصواب من أن الإنسان يُسقط كيفية تناوله للشيء فى القضية على بنية الشيء ذاته؟ إلا أن هذا الرأى، الذى يبدو نقديًا، والذى هو مع ذلك جد متسرع، ينبغى أن يفسر أولاً كيف يمكن أن يتم هذا الإسقاط لبنية الجملة على الشيء دون أن يكون الشيء قد تبدى من قبل، فإن السؤال عن ما الذى يحتل المكانة الأولى والحاسمة، بنية الجملة أم بنية الشيء، لم يتم حسمه حتى الآن ، بل إن إمكانية الحسم فى هذا السؤال وهو على هذه الصيغة تبقى موضع شك.

وفى الحقيقة فإن بنية الجملة ليست معياراً لتصميم بنية الشيء ولا مجرد انعكاس لها، إن بنية الجملة وبنية الشيء تنحدران معًا، من حيث طبيعتهما وعلاقتهما المتبادلة الممكنة، من منبع مشترك أسبق منهما، وعلى أى حال، فإن تأويل شيئية الشيء الذى بدأنا بإيراده، والذى يتصور الشيء كحامل لميزاته، ليس طبيعيا بالشكل الذى يبدو به، وذلك رغم أنه متداول، إن ما يبدو لنا طبيعياً ليس على الأرجح سوى ما تعودنا عليه فى عادة طويلة نسيت اللامعتاد الذى انبثقت منه، لكن ذلك اللامعتاد قد داهم الإنسان قديما كأمر غريب و حمل التفكير على الدهشة.

إن الثقة فى التأويل المتداول للشيء ليس لها إلا ما يبررهاظاهريا . وعلاوة على ذلك، فإن هذا المفهوم عن الشيء (الشيء كحامل لميزاته) لا يصح فقط بالنسبة للشيء المجرد والحق، بل بالنسبة لأى كائن، ولذلك لا يمكن أن يفيدنا أبدا فى التمييز بين الكائن الشيئى والكائن غير الشيئى، لكن الإقامة اليقظة فى محيط الأشياء تقول لنا، قبل كل الاعتراضات، بأن هذا المفهوم للشيء لا يصيب ما هو شيئى فى الأشياء، ذلك الناشئ بذاته[11] والمستقر فى ذاته، وما زال حتى الآن ينتابنا أحيانًا الشعور بأن الشيئى فى الأشياء يتعرض للعنف منذ زمن طويل وأن التفكير يساهم فى هذا العنف، مما يجعل المرء ينبذ التفكير بدل أن يجتهد فى أن يصبح التفكير أكثر عمقا، ولكن ما قيمة شعور – حتى وإن كان أكيداً – إذا كان التفكير وحده يمتلك حق الكلام عند تحديد ماهية الشيء ؟ ومع ذلك فربما كان ما نسميه هنا وفى أوضاع مشابهة شعوراً

أو حالاً وجدانيا[١٢] أكثر عقلاً - أى تلقيًا - لأنه أكثر انفتاحًا على الكون من العقل الذى تحول اليوم إلى عقل حاسب ratio ، أى تم تأويله بكيفية سيئة، وفى ذلك يقدم اختلاس النظر نحو اللا عقلى، كوليد مشوه للعقلى الذى لم يفكر، خدمات غريبة. أكيد أن المفهوم المتداول للشىء يصح دائمًا بالنسبة لكل شىء، إلا أنه فى محاولة فهمه لا يدرك الشىء كما هو فى ماهيته، بل يعتدى عليه[١٣].

لكن هل يمكن تجنب هذا الاعتداء؟ وكيف؟ لا يمكن ذلك على الأرجح إلا بأن نفسح للشىء ميدانًا مفتوحًا، إذا جاز التعبير، حتى يُظهِر بذلك مباشرة ما هو شيئى فيه. يجب أولاً أن ننحى كل ما يمكن أن يقوم بين الشىء وبيننا من تصورات وأقوال عنه وبعد ذلك فقط نستسلم للحضور اللامقنَّع للشىء، ولكن أن نترك الأشياء تبدو مباشرة أمر لا نحتاج إلى أن نطلبه ولا إلى أن ندبره، إنه يحدث فى كل وقت. ففيما تنقله لنا حواس البصر والسمع واللمس، فى إحساسات اللون والصوت والخشونة والصلابة تأتى الأشياء إلى جسمنا بالمعنى الحرفى تمامًا للكلمة[١٤]، الشىء هو الـ aisthetón ، ما نتلقاه بالحواس عبر الإحساسات، ومن ثم أصبح المفهوم المعتاد للشىء فيما بعد هو ذلك الذى يعتبر أن الشىء ليس سوى وحدة المتنوع المعطى فى الحواس، وسواء تم فهم هذه الوحدة كمجموع أو ككلية أو كشكل، فإن ذلك لا يغير من السمة الأساسية لهذا المفهوم للشىء.

على أن هذا التأويل لشيئية الشىء هو - مثل سابقه - صائب وقابل للإثبات فى كل حين، وهذا وحده كاف للشك فى حقيقته، فلو اعتبرنا على نحو كامل ذلك الذى نبحث عنه الجانب الشيئى فى الشىء لجعلَنا هذا المفهوم للشىء نقع من جديد فى حيرة من أمرنا. فنحن لا نتلقى أبداً عند ظهور الأشياء أولاً وفى الحقيقة سيلاً من الإحساسات، مثلاً أصواتًا وضوضاء، كما يزعم هذا المفهوم، بل إننا نسمع صفير الريح فى المدخنة، نسمع الطائرة ذات المحركات الثلاثة، نسمع سيارة المرسيدس فى اختلافها المباشر عن سيارة الآدلر؛ حيث إن الأشياء نفسها أقرب إلينا بكثير من كل الإحساسات، إننا نسمع فى البيت صفيق الباب ولا نسمع أبداً إحساسات صوتية أو مجرد ضوضاء فقط، ولكى نسمع ضوضاء محضاً يجب أن نبعد سمعنا عن الأشياء، أن نسحب آذاننا منها، أى أن نسمع بكيفية مجردة.

ليس هذا المفهوم للشيء اعتداء على الشيء بقدر ما هو محاولة مبالغ فيها لجعل الشيء يكون معنا في علاقة تتميز بأكبر قدر من المباشرة، ولكن هذا ما لن يبلغه الشيء أبداً ما دمنا نعتبر أن ما ندركه فيه حسياً هو ما يمثل جانبه الشيئي. إذا كان التأويل الأول للشيء يفصله عن جسمنا - إذا جاز التعبير - ويبعده عنا جداً، فإن التأويل الثاني يقربه جداً من جسمنا، وفي التأويلين معًا ينمحي الشيء، ولذلك ينبغي إذن تجنب مبالغات التأويلين معاً، ويجب أن يُترك الشيء نفسه في استقراره في ذاته. يجب أن يؤخذ في ثباته(١٥) المميز له، وهذا ما يحققه، فيما يظهر، التأويل الثالث الذي هو قديم قدم التأويلين الأولين.

إن ذلك الذي يمنح للأشياء ثباتها ونواتها، ولكن يسبب في الوقت نفسه نوع تدفقها الحسي : اللون والصوت والصلابة والكثافة، هو الجانب المادي في الأشياء. في هذا التحديد للشيء كمادة أو "هيولي" (húle) نكون قد وضعنا أيضا الصورة (mor-phé) . إن ثبات شيء وتماسكه يكمن في اتحاد مادة مع صورة، فالشيء مادة قائمة في صورة. ويستند هذا التأويل للشيء إلى المنظر المباشر الذي يقابلنا به الشيء من خلال هيئته (eídos)(١٦) . هكذا نكون قد وجدنا أخيراً في مركب المادة والصورة مفهوما للشيء يناسب في الوقت نفسه أشياء الطبيعة وأشياء الاستعمال.

هذا المفهوم للشيء يمكّننا من الإجابة على السؤال عن الشيئي في الأثر الفني. جلي أن الشيئي في الأثر هو المادة التي يتكون منها، فالمادة هي قاعدةُ صياغة الصورة الفنية ومجالُها. لكن كان بإمكاننا أن نورد منذ الوهلة الأولى هذه الملاحظة المقنعة والمعروفة، لماذا عرجنا على المفاهيم الأخرى للشيء التي ما زالت سارية ؟ لأننا نرتاب أيضاً إزاء هذا المفهوم الذي يتصور الشيء كمادة قائمة في صورة.

ولكن أليس (هذان المفهومان) "مادة - صورة" مألوفين تماما في ذلك المجال الذي علينا أن نتحرك داخله؟ بكل تأكيد إن التمييز بين المادة والصورة، وبالضبط في صيغه المختلفة، هو **المخطط المفهومي إطلاقا بالنسبة لكل نظرية في الفن وكل إستطيقا**. إلا أن هذه الواقعة، التي هي فوق الجدل، لا تثبت أن التمييز بين المادة والصورة مبرر بما فيه الكفاية ولا أنه ينتمي انتماء أصيلا إلى مجال الفن والأثر الفني، وعلاوة على ذلك، فإن مجال صلاحية هذين المفهومين يتخطى بكثير ميدان الإستطيقا منذ زمن طويل.

فالصورة والمضمون مفهومان جد متداولين يمكن أن ندرج تحتهما كل شيء وأي شيء. أما إذا صنفنا - إضافة إلى ذلك - الصورةَ تحت العقلي والمادة تحت اللا عقلي واعتبرنا أن العقلي هو المنطقي وأن اللاعقلي هو اللامنطقي، ثم ربطنا مع المفهومين صورة مادة علاقة الذات - الموضوع - أيضاً، فإن تمثلنا سيتوفر على آلية مفهومية لا يمكن أن يصمد أمامها شيء.

لكن إذا كان التمييز بين المادة والصورة على هذه الحال، فكيف يمكننا إذن أن نفهم بواسطته المجال الخاص للشيء المجرد في اختلافه عن بقية الكائن ؟ لكن ربما استرد هذا التحديد المعتمد على المادة والصورة قوته إذا ألغينا فقط التوسيع والإفراغ اللذين تعرض لهما هذان المفهومان بالتأكد، إلا أن ذلك يفترض أننا نعرف مجال الكائن الذي يحققان فيه قوة تحديدهما الأصلية، فالقول بأن هذا المجال هو مجال الأشياء المجردة ليس إلى الآن سوى افتراض. إن الإشارة إلى الاستعمال الواسع لهذا المركب المفهومي في الإستطيقا قد يمكن بالأحرى أن يحملنا على الاعتقاد بأن المادة والصورة تحديدان منحدران من ماهية الأثر الفني وبأنه من هناك فقط تم إسقاطهما على الشيء، ما هو أصل مركب "المادة - الصورة" - هل هو الجانب الشيئي في الشيء أو الجانب الأثري في الأثر الفني؟

إن كتلة الجرانيت المستقرة في ذاتها هي مادة قائمة في صورة محددة وإن كانت هذه الصورة غير منتظمة، تعني الصورة هنا التوزيع والترتيب المكاني للأجزاء المادية الذي ينتج عنه محيط[17] خاص هو محيط كتلة، لكن كلاً من الجرة والفأس والحذاء هو أيضاً مادة قائمة في صورة، بل إن الصورة كمحيط ليست هنا مجرد نتيجة لتوزيع المادة. وبالعكس، إن الصورة هي التي تحدد ترتيب المادة. ليس ذلك وحسب، بل إنها تحدد مسبقًا نوعية المادة وتوجه انتقاءها حسب كل حالة: مادة لا تسمح بنفاذ السوائل بالنسبة للجرة، وصلبة بما فيه الكفاية بالنسبة للفأس ومتينة وفي الوقت نفسه مرنة بالنسبة للحذاء. وفوق ذلك فإن التشابك القائم هنا بين الصورة والمادة هو أيضا مرتب مسبقًا على ضوء ما تستعمل لأجله الجرة أو الفأس أو الحذاء، وهذه الاستعمالية لا يتم أبدا إلحاقها وإضافتها بعدياً إلى الكائن من نوع الجرة أو الفأس أو الحذاء، ولكنها أيضاً ليست بمثابة غاية تحلق في موضع ما فوق هذا الكائن.

إن الاستعمالية هى تلك السمة الأساسية التى يلوح[١٨] هذا الكائن لنا انطلاقًا منها، أى يبرق أمامنا وبذلك يحضر ويكون هو هذا الكائن، فى هذه الاستعمالية يتأسس تشكيل الصورة وكذلك انتقاء المادة الذى يعطى مسبقًا معه وتتأسس بالتالى هيمنة مركب المادة والصورة، إن الكائن الذى ينتمى لمجالها هو دائمًا منتَج لصنع، وهذا المنتَج تم صنعه كأداة لأجل شىء ما[١٩]. وتبعًا لذلك يكون الموطن الأصلى للمادة والصورة كتحديدين للكائن هو ماهية الأداة. وهذا الاسم يسمى ما ينتج قصداً للاستخدام والاعتياد، فليست المادة والصورة - بأية حال - تحديدين أصليين لشيئية الشىء المجرد.

إن الأداة - الحذاء مثلاً - تستقر عندما تكون جاهزة، هى أيضًا فى ذاتها مثل الشىء المجرد، ولكنها لا تتميز مثل كتلة الجرانيت بأنها ناشئة بذاتها، ومن جهة أخرى، فإن الأداة لها قرابة مع الأثر الفنى، من حيث إنه يتم إخراجها بيد الإنسان، على أن الأثر الفنى يشبه بالأحرى، فى حضوره المكتفى بذاته[٢٠]، الشىءَ المجردَ الناشئَ بذاته والذى لا يخضع لتأثيرنا[٢١]. ومع ذلك فإننا لا ندرج الآثار الفنية فى عداد الأشياء المجردة. إن أشياء الاستعمال المحيطة بنا هى عمومًا الأشياء الأولى والحق. وهكذا فإن الأداة تشبه الشىء لأنها تتحدد بالشيئية، إلا أنها أكثر من ذلك؛ وهى فى الوقت نفسه تشبه الأثر الفنى، إلا أنها أقل من ذلك، لأنها ليست مكتفية بذاتها مثل الأثـر الفنى، إن الأداة تحتل مكانة وسطى خاصة بين الشىء والأثر، إذا جاز لنا أن نقوم بهذا التصنيف الحسابى.

لكن مركب "المادة - الصورة"، الذى تم بواسطته تحديد كون الأداة فى البداية، يبدو بسهولة كما لو كان يُعبر بكيفية بديهية ومباشرة عن تكوين كل كائن، وذلك لأن الإنسان الصانع الذى يشارك هنا هو ذاته فى الكيفية التى تأتى بها الأداة إلى الكون، حيث إن الأداة تحتل مكانة وسطى بين الشىء المجرد والأثر، فإنه من الطبيعى أن يتم اعتمادا على كون الأداة (مركب المادة - الصورة) تصور الكائن الذى ليس أداة هو كذلك، أى الأشياء والآثار، وأخيرا كل كائن.

إلا أن الميل إلى الاعتقاد بأن مركب "المادة - الصورة" يعبر عن تكوين كل كائن يستمد، إضافة إلى ذلك، دفعة خاصة من أن الكائن فى كليته يتم تصوره مسبقًا،

بناء على عقيدة الكتاب المقدس، بصفته مخلوقًا، أى مصنوعًا. صحيح إن فلسفة هذه العقيدة يمكن أن تؤكد بأنه يجب تصور الفعل الإلهى الخالق بكيفية مخالفة لعمل الصانع. لكن إذا تم فى الوقت نفسه - بل ومسبقًا، بناء على الاعتقاد بأن الفلسفة التوماوية مهيأة سلفًا لتفسير الكتاب المقدس - تفكيرُ الكائن المخلوق ens creatum انطلاقًا من وحدة المادة materia والصورة forma ، فإن هذا معناه تأويل العقيدة انطلاقًا من فلسفة تقوم فى حقيقتها على أن لاخفاء الكائن يختلف عن تصور العقيدة للعالم.

إن فكرة الخلق المؤسسة على العقيدة يمكن أن تفقد قوتها الموجِّهة بالنسبة لمعرفة الكائن فى كليته. إلا أن التأويل اللاهوتى للكائن، هذا التأويل الذى تم وضعه اعتماداً على فلسفة دخيلة، والذى ينظر إلى العالم من منظار المادة والصورة، يمكن مع ذلك أن يستمر. هذا ما حدث عند الانتقال من العصر الوسيط إلى العصر الحديث الذى تستند ميتافيزيقاه على مركب "المادة - الصورة" كما تمت صياغته فى العصر الوسيط والذى لا يذكِّر هو ذاته إلا فى ألفاظه بالماهية المطموسة لـ eîdos و húle . هكذا أصبح تأويل الشىء حسب المادة والصورة، سواء بقي وسيطيا أو أصبح كانطيا - ترنسندنتاليا، متداولاً وبديهيا. ولكنه ليس بسبب ذلك أقل اعتداء على كون الشىء من التأويلات المذكورة الأخرى لشيئية الشىء.

إن هذا الأمر يفصح عن نفسه مسبقًا فى أننا نسمى الأشياء الحق أشياء مجردة. "مجرد" تعنى هنا التجرد من طابع الاستعمالية والصنع. إن الشىء المجرد هو بمثابة أداة نُزع عنها كونها أداةً. يكمن كون الشىء فى ما يتبقى بعد ذلك. ولكن هذا الباقى ليس محدداً فى طابع كونه بكيفية صريحة. وستبقى إمكانية أن يتبدى فى وقت ما شيئى الشىء عن طريق حذف كل ما ينتمى إلى الجانب الأداتى موضع شك. وهكذا يتبين أن الكيفية الثالثة لتأويل الشىء، التى تعتمد على مركب "المادة - الصورة"، تعتدى هى أيضًا على الشىء.

هذه الكيفيات الثلاث المذكورة لتحديد الشيئية تدرك الشىء كحامل لميزات، كوحدة لمتنوع حسى، كمادة قائمة فى صورة. وخلال مسار تاريخ حقيقة الكائن تزاوجت هذه التأويلات المذكورة مع بعضها، الأمر الذى لن نتوقف عنده الآن. فى هذا التزاوج

عززت تلك التأويلات – تعزيزاً أكثر– الإمكانية الكامنة فيها لتوسيع مجالها، بحيث أصبحت تصح فى الوقت نفسه على الشىء وعلى الأداة وعلى الأثر، وهكذا نشأت عنها الكيفية التى نفكر حسبها ليس فقط فى الشىء والأداة والأثر بشكل خاص، بل فى كل كائن على وجه العموم. إن كيفية التفكير تلك، والتى أصبحت متداولة منذ زمن طويل، تستبق كل تجربة مباشرة للكائن. هذا الاستباق يكبل التمعن فى كل كائن على حدة، الأمر الذى يجعل المفاهيم السائدة للشىء تسد أمامنا الطريق سواء نحو شيئى الشىء أو أداتى الأداة، وبالأخص نحو أثرى الأثر.

هذه الواقعة هى ما يبرر حاجتنا إلى أن نعرف هذه المفاهيم، حتى نتأمل من خلال هذه المعرفة ليس فقط أصلها وتطاولها اللامحدود، ولكن كذلك مظهر بداهتها، وتزداد الحاجة إلى هذه المعرفة عندما نحاول أن نوجه نظرنا إلى ما هو شيئى فى الشىء وما هو أداتى فى الأداة وما هو أثرى فى الأثر، وأن نعبر عنه؛ ولأجل ذلك هناك فقط أمر واحد ضرورى : أن نتجنب استباقات واعتداءات تلك الأساليب من التفكير، وأن نترك الشىء مثلاً فى كونه شيئاً على ما هو عليه. هل هناك ما هو أسهل من أن نترك الكائن يكون فقط ما هو ؟ أو هل تكون هذه المهمة هى الأصعب، خاصة إذا كان مثل هذا المسعى - أن نترك الكائن يكون كما هو - يتعارض مع اللامبالاة التى تدير ظهرها للكائن لصالح مفهوم غير ممحّص للكون ؟ يجب أن ندير وجهنا للكائن، أن نفكر فيه هو ذاته مستهدفين كونه، ولكن يجب فى الوقت نفسه أن نتركه بذلك فى ماهيته على ما هو عليه.

يظهر أن هذا الجهد فى التفكير يواجه أعنف مقاومة عند تحديد شيئية الشىء؛ إذ أين يمكن أن يكمن خارج ذلك سبب إخفاق المحاولات المذكورة ؟ إن الشىء العادى ينفلت من التفكير بعناد لا مثيل له. أو هل ينتمى تحفظ[٢٢] الشىء المجرد، قيامه فى ذاته دون خضوع لتأثيرنا، إلى ماهية الشىء ؟ ألا ينبغى إذن أن يصبح ما هو غريب ومغلق فى ماهية الشىء مألوفاً بالنسبة لتفكير يحاول أن يتصور الشىء ؟ إذا كان الأمر كذلك، فإنه لا يحق لنا أن نشق الطريق إلى الشىء بعنف.

إن تاريخ تأويل الشىء الذى أشرنا إليه يقوم دليلاً قاطعاً على أن قول شيئية الشىء صعب للغاية ونادر، وهذا التاريخ يتطابق مع القدَر الذى بمقتضاه تصور التفكيرُ الغربى إلى الآن كونَ الكائن، إلا أننا لا نكتفى الآن بتسجيل ذلك، لأننا فى الوقت نفسه

نلتقط فى هذا التاريخ إيماءة، هل من المصادفة أن يحظى ذلك التأويل الذى يتم على ضوء المادة والصورة بسيطرة خاصة عند تأويل الشيء ؟ هذا التحديد للشيء ينحدر من تأويل لكون الأداة. هذا الكائن، الأداة، قريب بشكل خاص من تصور الإنسان، لأنه يخرج إلى الكون بفضل فعلنا نحن. وفى الوقت نفسه، فإن هذا الكائن، الأداة، الذى هو فى كونه أكثر ألفة بالنسبة لنا، يحتل مكانة وسطى خاصة بين الشيء والأثر. سوف نقتفى هذه الإيماءة باحثين أولاً عن أداتى الأداة. ربما يتبين لنا انطلاقًا من ذلك أمرٌ ما عن شيئى الشيء وأثرى الأثر. يجب فقط ألا نتسرع فنعتبر الشيء والأثر صنفين للأداة. على أننا سنغض الطرف عن إمكانية قيام اختلافات تاريخية أساسية فى الكيفية التى تكون عليها الأداة.

ولكن أى طريق يقودنا إلى أداتى الأداة ؟ كيف يمكننا أن نعرف ما هى الأداة فى الحقيقة؟ جلى أن الأسلوب الذى نحن فى حاجة إليه يجب أن يتجنب تلك المحاولات التى ستجلب معها حالاً اعتداءات التأويلات المعتادة من جديد، سنحصن أنفسنا ضد ذلك على أفضل وجه إذا وصفنا أداة بكل بساطة دون إقحام نظرية فلسفية.

نختار كمثال أداة عادية: حذاء الفلاح، لن نحتاج لوصفه إلى قيام أمثلة واقعية لهذا النوع من أدوات الاستعمال أمامنا. كل شخص يعرفه. لكن حيث إن الأمر يتعلق بوصف مباشر، فإنه يستحسن أن نسهل الإيضاح الحسى، ويكفى أن نستعين فى ذلك باستعمال الصورة، ولأجل ذلك نختار لوحة معروفة لـ"ڤان جوخ" الذى رسم هذا الحذاء – الأداة عدة مرات. لكن ماذا يمكن أن نرى هنا أكثر مما نراه عادة؟ كل شخص يعرف بماذا يتميز الحذاء. إذا لم يكن الأمر يتعلق بحذاء من خشب أو لحاء، فإننا سنكون أمام نعل ووجه من الجلد مشدودين إلى بعضهما بدروز ومسامير، وهذه الأداة تُستعمل لكساء الأقدام، تختلف المادة والصورة حسب استعمال هذه الأداة فى عمل الحقل أو فى الرقص.

هذه الإفادات الصائبة تكتفى بشرح ما نعرفه سلفًا، يكمن كونُ الأداةِ أداةً فى استعماليتها، ولكن ما الأمر بالنسبة لتلك ذاتها ؟ هل نفهم بواسطتها أداتى الأداة ؟ ألا يجب، لكى يتسنى لنا ذلك، أن نوجه النظر إلى الأداة المستعملة خلال عملها ؟

تنتعل الفلاحة وهى فى المزرعة الحذاء، هنا فقط يكون الحذاء ما هو، ويكون ما هو على نحو أكثر أصالة كلما تضاءل خلال العمل تفكير الفلاحة فيه أو مشاهدتها له أو حتى شعورها به، إنها تقف وتمشى وهى تنتعله، وهكذا يحقق الحذاء وظيفته واقعيًا، فى عملية استخدام الأداة يجب أن يتبدى لنا الأداتى بكيفية واقعية.

أما إذا اكتفينا بأن نستحضر الحذاء بكيفية عامة أو حتى بأن نشاهد فى الصورة الحذاء الفارغ غير المستخدم القائم هكذا أمامنا، فلن نعرف أبدًا كون الأداة فى حقيقته، إننا لن نستطيع من خلال لوحة "ڤان جوخ" حتى أن نلاحظ أين يوجد هذا الحذاء، فحول حذاء الفلاح هذا ليس هناك ما يمكن أن ينتمى إليه ويجد فيه محله، بل فقط مكان لامحدد، ليست هناك ولا قطعة تراب من الحقل أو من الممر الزراعى عالقة به، الأمر الذى قد يمكن أن يشير على الأقل إلى استعماله حذاء فلاح ولا شىء أكثر. ومع ذلك من فتحة تجويف *الحذاء القاتمة*، ذلك *التجويف الذى* اتسع من كثرة الاستعمال، يحملق عناء خطوات *العمل* فى ثقله *الخشن والصلب* ، يختزن *الحذاء* مثابرة المشى البطىء عبر خطوط الحقل الممتدة إلى مدى بعيد والمتماثلة دومًا، ذلك الحقل الذى تهب عليه ريح قاسية، على الجلد ترقد رطوبة الأرض وتشبعها، وتحت النعلين تتسلل خلوة الممر الزراعى خلال المساء، فى أداة الحذاء يختلج النداء الكتوم للأرض وجودها الصامت بالحبوب الناضجة وإباءها غير المعلن فى البوار المقفر للحقل الشتوى عبر هذه الأداة ينتشر الجزع الخالى من الشكوى إزاء تأمين الخبز، *الفرح* الصامت بتخطى الشدة من جديد، الارتجاف عند قدوم *الولادة* والارتعاش إزاء تهديد *الموت*، فإلى *الأرض* تنتمى هذه الأداة، وفى عالم الفلاحة تكون محمية[٢٣]. ومن هذا الانتماء المحمى تنال الأداة نفسُها *استقرارَها* فى ذاتها.

لكن ربما كنا لا نشاهد كل ذلك إلا فى أداة الحذاء التى على *الصورة*. أما الفلاحة فهى تنتعل الحذاء بكل بساطة، هذا لو كان ذلك *الانتعال البسيط* بسيطًا بهذا الشكل. كلما نزعت الفلاحة الحذاء فى وقت متأخر من المساء فى إعياء شديد، لكن صحى، وكلما امتدت يدها إليه من جديد فى الصباح الذى لا يزال مظلما، أو مرت بمحاذاته فى يوم العطلة، عملت كل ذلك دون ملاحظة أو تأمل، صحيح أن كون الأداة يكمن فى

استعماليتها، لكن هاته ذاتها ترتكز على امتلاء الكون الأساسى للأداة، نسمى هذا الكون الثقة[٢٤]، بمقتضاها تكون الفلاحة مندمجة بواسطة هذه الأداة فى النداء الصامت للأرض، بمقتضى ثقة الأداة تعيش الفلاحة فى يقين من عالمها؛ حيث إن العالم والأرض بالنسبة لها وللذين يشاطرونها كيفية كونها حاضران فقط بهذا الشكل : فى الأداة، لكننا نخطئ عندما نقول "فقط"؛ ذلك أن ثقة الأداة هى ما يعطى للعالم البسيط حمايته ويضمن للأرض حرية اندفاعها الدائم.

يحافظ كون الأداة، الثقة، على جميع الأشياء، كل منها حسب كيفيته ومداه، متجمعة فى ذاتها، أما استعمالية الأداة فليست سوى نتيجة لماهية الثقة، تلك تنتشر فى هاته، وهى بدونها لاشيء؛ لأن الأداة الواحدة تبلى وتُستنفد، ولكن بذلك يبلى فى الوقت نفسه الاستخدام ذاته ينثلم ويصبح اعتياديا. هكذا يصبح كون الأداة ذابلاً وتنحط الأداة فى امتلائها إلى مجرد أداة. هذا الذبول لكون الأداة هو ضمور الثقة. هذا الضمور، الذى يرجع إليه ذلك الاعتياد الممل المزعج لأشياء الاستعمال، ليس سوى شهادة أخرى على الماهية الأصلية لكون الأداة. هكذا يفرض الاعتياد المبتذل للأداة ذاته كما لو كان هو النمط الخاص والوحيد لكون الأداة، إن الاستعمالية العادية تبقى الآن هى وحدها ظاهرة. وعنها يتولد الاعتقاد بأن أصل الأداة يكمن فقط فى الصنع الذى يضفى صورة على مادة. ومع ذلك فإن الأداة فى كونها الحقيقى تأتى من أصل أبعد. حيث إن أصل المادة والصورة والتمييز بينهما أكثر عمقاً.

يكمن استقرار الأداة المستقرة فى ذاتها فى الثقة. ففيها لاغير نتبين الأداة فى حقيقتها، ولكننا لا نعرف بعدُ شيئا عما كنا نبحث عنه فى البداية، عن شيئى الشيء، كما أننا لا نعرف تماما ما نبحث عنه حقا وعنه هو وحده: أثرى الأثر بمعنى الأثر الفنى.

أو هل نكون الآن من حيث لا ندرى، بطريقة عابرة إذا جاز التعبير، قد خبرنا شيئا عن كون الأثر ؟

لقد توصلنا إلى كون الأداة. لكن كيف ؟ ليس عن طريق وصف وتفسير حذاء معروض أمامنا فى الواقع، وليس عن طريق تقرير عن عملية صنع الأحذية، وليس كذلك عن

طريق ملاحظة استعمال واقعي لأداة الحذاء هنا وهناك، بل فقط بأن جعلنا أنفسنا أمام لوحة "ڤان جوخ". هذه اللوحة تكلمت، وكنا ونحن بقرب الأثر فجأة في محل لا نكون فيه عادة.

وقد جعلَنا الأثر الفني نعرف ما هي أداة الحذاء في الحقيقة، وسنسقط في أسوأ خداع للذات لو اعتقدنا بأن وصفنا مجرد عمل ذاتي تخيَّل كل ذلك على هذا النحو ثم بعد ذلك أقحمه في اللوحة، إذا كان هناك في عملنا ما يثير التحفظ، فهو مجرد أن تجربتنا ونحن بقرب الأثر كانت محدودة وأننا قلنا هذه التجربة بكيفية جد فجة وجد مباشرة، لكن قبل كل شيء لم تكن وظيفة الأثر منحصرة، كما اعتقدنا في البداية، في تقديم إيضاح حسي أفضل لما هي الأداة، بل إن كون الأداة لم يتبدَّ صراحة إلا بفضل الأثر وفي الأثر.

ماذا يحدث هنا ؟ ماذا يجري في الأثر ؟ لوحة "ڤان جوخ" تكشف ما هي الأداة، حذاء الفلاح، في الحقيقة. هذا الكائن يخرج إلى لاخفاء كونه. سمى الإغريق لاخفاء الكائن aléthela . نقول نحن الحقيقة Wahrheit ونفكر قليلاً جداً في هذه الكلمة. يجري في الأثر، إذا كان يحدث هنا كشفٌ لما هو الكائن وكيف هو، حدوث الحقيقة.

في أثر الفن تضع حقيقة الكائن ذاتها في الأثر. "وضَع" الشيء تعني هنا: أوقفه، جعله واقفًا، في الأثر يصبح كائن مثل حذاء الفلاح واقفًا في انفتاح كونه، ويصبح كون الكائن واقفًا(٢٥) في لمعانه.

هكذا ستكون ماهية الفن هي وضع حقيقة الكائن لذاتها في الأثر. لكن الفن كان متعلقا حتى الآن بالجميل والجمال لا بالحقيقة، فالفنون التي تُخرج(٢٦) هذا النوع من الآثار تسمى بالفنون الجميلة تمييزًا لها عن الفنون الحرفية التي تصنع الأداة، إن الفنون الجميلة لا تحمل هذا النعت لأن الفن يكون فيها جميلاً، بل لأنها تُخرج الجميل. وعلى العكس فإن ميدان الحقيقة هو المنطق، أما الجمال فميدانه الخاص هو الإستطيقا.

أم ترانا بقولنا إن الفن هو وضع الحقيقة لذاتها في الأثر نريد، أن نحيي من جديد ذلك الرأي الذي تم لحسن الحظ تجاوزه والذي يعتبر الفن محاكاة وتصويرًا لما هو واقعي ؟

إن التعبير عما هو قائم يتطلب بالفعل التطابق مع الكائن، الاهتداء به: عبَّر العصر الوسيط عن ذلك بـ adaequatio ؛ وعبَّر عنه أرسطو من قبل بـ homoiosis . يُنظر منذ زمن طويل إلى التطابق مع الكائن على أنه ماهية الحقيقة، ولكن هل نعني إذن أن تلك اللوحة لـ"ڤان جوخ" تصور حذاءً قائمًا وأنها تعتبر أثرا لأنها نجحت في ذلك؟ هل نعني بذلك أن اللوحة استنسخت الواقع وحولت تلك النسخة إلى منتوج للإنتاج الفنى ؟ أبدًا.

إذن فالأمر لا يتعلق فى الأثر بالتعبير عن كائن مفرد قائم أمامنا، بل على العكس من ذلك بالتعبير عن الماهية العامة للأشياء. لكن أين هى وكيف هى هذه الماهية العامة حتى يكون تطابق الآثار معها ممكنا؟ مع ماهية أى شىء يجب، فى هذه الحالة، أن يتطابق معبد إغريقى؟ من يستطيع ادعاء ذلك الأمر المستحيل الذى مفاده أنه فى هذا الأثر المعمارى يتم تشخيص فكرة المعبد؟ ومع ذلك يجرى فى هذا الأثر، إذا كان أثرًا، وضع الحقيقة فى الأثر، أو لنفكر فى نشيد "الراين" لـ"هولدرلين". ماذا أعطى هنا للشاعر وكيف أعطى له ذلك حتى يتمكن بعد ذلك من إعادة إعطائه فى قطعة شعرية. ولكن حتى إذا تبين فى حالة هذا النشيد وقطع شعرية مشابهة إخفاقُ الفكرة التى تقول بوجود علاقة محاكاة بين الأثر الفنى وبين ما هو واقعى، فإن هذا الرأى يتأكد على أفضل وجه، حسب ما يظهر، فى أثر من نوع قطعة ك. ف. ماير C. F. Meyer الشعرية "النافورة الرومانية".

النافورة الرومانية

يتصاعد شعاع الماء وعند سقوطه
يسقى فسقية المرمر عن آخرها ،
فتفيض، وهى تغطى ذاتها ،
فى فسقية ثانية تحتها ؛
تغتنى الثانية فتعطى
للثالثة فيضها فى فوران،
كل واحدة تعطى وتأخذ فى الآن نفسه
وتجرى وتسكن.

إلا أننا لسنا هنا أمام تصوير شعرى لنافورة قائمة واقعيا ولا أمام تعبير عن الماهية العامة لنافورة رومانية. ومع ذلك فالحقيقة موضوعة هنا فى الأثر، فأية حقيقة تحدث فى الأثر؟ هل يمكن أصلاً أن تحدث الحقيقة وأن تكون بالتالى تاريخية(٢٧)؟ يقال على العكس من ذلك إن الحقيقة شىء لازمنى وفوق زمنى.

نبحث عن الوجود الواقعى للأثر الفنى لكى نعثر هناك واقعيًا على الفن الذى يسود فيه، وتبين أن البناء التحتى الشيئى هو الأكثر واقعية فى الأثر، لكن المفاهيم الموروثة للشىء لا تكفى لفهم هذا الجانب الشيئى ؛ ذلك أنها هى ذاتها تخطئ ماهية الشىء، بل إن المفهوم السائد للشىء، الشىء باعتباره مادة قائمة فى صورة ليس مستمداً من ماهية الشىء، بل من ماهية الأداة، تبين كذلك أن كون الأداة يحظى منذ زمن طويل بأسبقية خاصة عند تأويل الكائن عموما. هذه الأسبقية لكون الأداة، التى لم يتم مع ذلك الاهتمام بها صراحة، أومأت لنا بإعادة طرح السؤال عن الأداتى، لكن مع تجنب التأويلات المتداولة.

تركنا أثراً يقول لنا ما الأداة، وبذلك تبين من حيث لا ندرى، إن صح التعبير، ماذا يجرى فى الأثر: كشف الكائن فى كونه حدوث الحقيقة، لكن إذا كان الوجود الواقعى للأثر لا يمكن أن يتحدد إلا بما يجرى فيه، فماذا عن سعينا إلى البحث عن الأثر الفنى الواقعى فى واقعيته؟ لقد أخطأنا الطريق ما دمنا حسبنا أن واقعية الأثر تكمن أولاً فى ذلك البناء التحتى الشيئى. ووصلت تأملاتنا الآن إلى نتيجة غريبة، إذا كان لا زال ممكنا أن نسمى ذلك نتيجة. لقد اتضح أمران :

من جهة : إن وسائل إدراك الجانب الشيئى فى الأثر، أى المفاهيم السائدة للشيء، غير كافية.

ومن جهة أخرى : إن ما أردنا إدراكه بهذه الوسائل بصفته الجانب الأكثر واقعية فى الأثر ، البناء الشيئى ، لا ينتمى بهذه الكيفية إلى الأثر.

بمجرد ما يتجه نظرنا صوب ذلك الجانب فى الأثر، نكون قد اعتبرنا الأثر، من حيث لا ندرى، أداة ننسب إليها فوق ذلك بناء فوقيا ينبغى أن يتضمن الجانب الفنى. إلا أن الأثر ليس أداة تتمتع فوق ذلك بقيمة إستطيقية عالقة بها، وبالمثل فإن الشيء المجرد ليس أداة ينقصها فقط الطابع الحق للأداة، أى الاستعمالية والصنع.

إن أسلوب تساؤلنا عن الأثر تعرض لرجة، لأننا لم نسأل عن الأثر، بل كان سؤالنا موزعًا بين الشيء والأداة، إلا أن ذلك الأسلوب لم يكن أسلوبنا ، بل هو أسلوب صاغته الإستطيقا. إن الكيفية التى تنظر بها الإستطيقا مسبقًا إلى الأثر الفنى خاضعة للتأويل المتوارث لكل كائن، ومع ذلك فإن خلخلة هذا الأسلوب المعتاد فى السؤال ليست هى الأمر الأساسى، المهم هو أننا بدأنا نفتح أعيننا وندرك أن أثرى الأثر ، أداتى الأداة وشيئى الشيء لا يقترب منا إلا إذا تصورنا كون الكائن. لهذا الغرض من الضرورى أولا أن تَسقط البداهات التى هى بمثابة حواجز، وأن تُنحَّى أشباه المفاهيم المتداولة. لهذا كان علينا أن نسير فى منعرج. ولكن هذا المنعرج وضعنا فى الوقت نفسه على الطريق الذى يمكن أن يقودنا إلى تحديد الشيئى فى الأثر. لا ينبغى أن ننكر الجانب الشيئى فى الأثر؛ ولكن يجب تصور هذا الجانب الشيئى،

إذا كان ينتمي فعلاً إلى كون الأثر، انطلاقًا من الجانب الأثرى فى الأثر، وإذا كان الأمر هكذا فإن الطريق إلى تحديد الواقع الشيئى للأثر لا يقود عبر الشىء إلى الأثر، وإنما عبر الأثر إلى الشىء.

يفتح الأثر الفنى حسب كيفيته كون الكائن فى الأثر يحدث هذا الفتح، أى الكشف، أى حقيقة الكائن. فى الأثر الفنى تضع الحقيقة ذاتها فى الأثر، الفن هو أن تضع الحقيقة ذاتها فى الأثر. فما هى الحقيقة نفسها حتى تحدث أحيانًا كفن ؟ ما معنى أن تضع الحقيقة ذاتها فى الأثر؟

الأثر والحقيقة

منبع الأثر الفنى هو الفن، ولكن ما الفن ؟ يوجد الفن واقعيا في الأثر الفنى. لهذا بحثنا أولاً عن الوجود الواقعى للأثر، أين يكمن هذا الوجود؟ كل الآثار الفنية تتوفر على الجانب الشيئى، وإن كان فى كيفيات شديدة الاختلاف. فمحاولة إدراك هذا الطابع الشيئى للأثر اعتماداً على المفاهيم المعتادة للشىء باءت بالفشل. لا يرجع هذا الفشل إلى أن هذه المفاهيم لا تمسك بالشيئى فحسب ، بل إلى أننا بسؤالنا عن البناء التحتى الشيئى للأثر فرضنا عليه فهمًا مسبقًا أوصد أمامنا الباب إلى كون الأثر، لايمكن أن نجد شيئا عن الشيئى فى الأثر ما لم يتبدَّ بوضوح القيام الخالص للأثر فى ذاته.

لكن هل يمكن مطلقا النفاذ إلى الأثر فى ذاته؟ لكى يتسنى لنا ذلك سيكون من الضرورى عزل الأثر عن كل روابطه مع ما هو آخر بالنسبة له هو ذاته، حتى نتركه وحده لذاته(٢٨) على ما هو عليه، لكن ذلك بالضبط هو القصد الأكثر تمييزاً للفنان، فالأثر يجب بفضله أن يستقل ويُترك لقيامه الخالص فى ذاته. فى الفن العظيم بالضبط، ونحن لا نتحدث إلا عن هذا النوع من الفن، يبقى الفنان إزاء الأثر بدون أهمية، إنه يكاد يكون بمثابة جسر يُفنى ذاته فى الإبداع من أجل انبثاق الأثر.

على هذا النحو تكون الآثار ذاتها وهى قائمة ومعلقة فى المتاحف والمعارض، ولكن هل هذه الآثار هنا فى ذاتها بما هى عليه ، أو أنها هنا بالأحرى كموضوعات لانشغالات مرتبطة بالفن ؟ فالآثار توضع رهن إشارة الاستمتاع الفنى العمومى والفردى، وتتولى دوائر رسمية رعايتها وصيانتها. أخصائيو الفن ونقاده يجدون فى الآثار ميدانا لنشاطهم، وتجارة الفن تدبر أمر السوق، والبحث فى تاريخ الفن يجعل من الآثار موضوعًا للعلم. ولكن هل تصادفنا الآثار ذاتها فى هذه الانشغالات المتنوعة ؟

تماثيل "إجينا" فى متحف ميونيخ، "أنتيجونا" سوفوكليس فى أفضل طبعة نقدية هى، بصفتها الآثار المنتزَعة من مجالها الأساسى الخاص حتى وإن كانت

مكانتهات وقوة تأثيرها لا تزال كبيرة، ولاتزال حالتها جيدة وتفسيرها لا يزال أمينًا، فإن نقلها إلى المتحف قد سحبها من عالمها. لكن حتى إذا حاولنا تجاوز هذا النقل للآثار أو تجنبه بأن نتوجه مثلا إلى معبد "بستوم" فى محله وكاتدرائية "بامبرج" فى موضعها، فإن عالم هذه الآثار القائمة قد تداعى.

انسحاب العالم وتداعى العالم كلاهما أمر لا رجعة فيه، إن الآثار لم تبق على ما كانت عليه. صحيح أنها هى نفسها التى تبدو لنا هنا، ولكنها هى ذاتها تنتمى للماضى. إنها تقوم أمامنا فى مجال التراث والمحافظة عليه بصفتها منتمية للماضى، وهى لم تبق منذ الآن سوى موضوعات من هذا النوع، صحيح أن قيامها إزاءنا(٢٩) هو نتيجة لقيامها السابق فى ذاتها، إلا أنه لم يبق هو هذا الأخير ذاته، فهذا قد غادرها. كل الانشغال بالفن حتى وإن تمت مضاعفته إلى أقصى حد وقام بكل شىء فى سبيل الآثار ذاتها لا يبلغ الآثار إلا من جهة كونها موضوعات. إلا أن ذلك ليس هو كونها آثارا.

لكن هل يبقى الأثر أثرًا عندما يوجد بمعزل عن أى رابط ؟ ألا يتميز الأثر بأنه يوجد فى روابط ؟ أكيد، لكن يبقى علينا أن نسأل عن *الروابط التى يوجد فيها*.

إلى أين ينتمى الأثر؟ ينتمى الأثر كأثر فقط *إلى المجال الذى* يتم افتتاحه بفضله هو نفسه. فكون الأثر يحدث(٣٠) فى مثل هذا الافتتاح وفيه فقط قلنا بأنه فى الأثر يجرى حدوث الحقيقة ، حاولت الإشارة إلى لوحة "ڤان جوخ" أن تقول هذا الحدوث. وبالنظر إلى ذلك نشأ السؤال عما هى الحقيقة وعن كيف يمكن أن تحدث .

نسأل الآن سؤال الحقيقة بالنظر إلى الأثر. لكن من الضرورى، لكى نصبح أكثر ألفة مع ما هو موضع سؤال، أن نبرز من جديد حدوث الحقيقة فى الأثر وفى هذه المحاولة نختار عمدًا أثرًا لا يندرج فى *دائرة الفن التصويرى*.

الأثر المعمارى، معبد إغريقى مثلاً، لا يصور شيئًا، إنه ينتصب هنا ببساطة وسط الوهدة الصخرية المتشققة، وينطوى هذا الأثر المعمارى على صورة الإله ويجعلها فى هذا الاختفاء تبرز فى المجال المقدس عبر انفتاح البهو ذى الأعمدة، بفضل المعبد يكون الإله حاضرًا فى المعبد، وهذا الحضور(٣١) للإله هو فى ذاته انتشار وحصر للمجال

كمجال مقدس. إلا أن المعبد ومجاله لا يحلقان فى اللامحدد، إن المعبد كأثر هو ما يرتب ويُجمِّع حوله فى الوقت نفسه وحدة تلك المسالك والروابط التى تتخذ فيها الولادة والموت، الويلات والنعم، النصر والمهانة، الصمود والانهيار بالنسبة للكائن البشرى شكلَ قدره، إن فضاء هذه الروابط المفتوحة فى حدوثه(٣٢) هو عالم هذا الشعب التاريخى، انطلاقًا من هذا العالم وفيه يعود هذا الشعب إلى ذاته ليحقق ما قُيِّض له.

فى انتصابه يرتكز الأثر المعمارى على القاعدة الصخرية، وهذا الارتكاز يُخرِج من الصخر عتمة حمله غير المنتظم والذى لا يخضع مع ذلك لتأثيرنا. فى انتصابه يصمد الأثر المعمارى فى وجه العاصفة الهائجة مبرزًا بذلك العاصفة ذاتها فى شدتها، إن سطوع الحجر ولمعانه، الذى هو فى الظاهر من فعل الشمس، هو ما يجعل كلا من ضوء النهار وامتداد السماء وظلمة الليل يبرز للعيان. الشموخ الراسخ يجعل المكان اللامرئى للهواء مرئيًا، يصمد الأثر فى ثباته أمام هيجان مد البحر وبفضل سكونه يجعل جيشانه ظاهرًا، الشجرة والعشب، النسر والثور، الثعبان والصرصار تتخذ أوجهها المتميزة وبذلك فقط تتبدى بصفتها ما هى. وهذا البزوغ والتفتح ذاته فى كليته سماه الإغريق مبكرًا الطبيعة phúsis . إنها تضىء فى الوقت نفسه ذلك الذى عليه وفيه ينشئ الإنسان سكنه. وهذا ما نسميه الأرض. يجب أن نميز ما تقوله هذه الكلمة هنا عن تصور الأرض ككتلة مادية مترسبة أو عن تصورها فلكيا فقط باعتباره كوكبا، إن الأرض هى ما ينطوى فيه بزوغ كل ما يبزغ، وبالضبط من حيث هو كذلك، فى كل ما يبزغ تحدث(٣٣) الأرض كحاضن.

يفتتح المعبد فى انتصابه عالمًا وفى الوقت نفسه يضع هذا العالم على الأرض، التى تتجلى هى ذاتها بذلك فحسب كأساس للموطن، لكن لا يكون أبدًا الناس والحيوانات، النباتات والأشياء قائمة ومعروفة كموضوعات غير متغيرة لكى تصبح فيما بعد، وبكيفية عرضية، المحيط المناسب للمعبد الذى ينضاف هو أيضًا ذات يوم لما هو حاضر. إننا نقترب بالأحرى مما يكون عندما نتصور كل ذلك بكيفية مقلوبة، طبعًا على أساس أن نكون قادرين مسبقًا على رؤية كيف يلتفت الكل إلينا بشكل مخالف، إن عملية القلب وحدها إذا أنجزت لذاتها لا تسفر عن شىء.

فى انتصابه يمنح المعبد للأشياء منظرها وللناس النظرة المستقبلية إلى ذاتهم. هذا النظر[٣٤] يبقى مفتوحًا مادام الأثر أثرًا، وطالما لم يهرب الإله منه. كذلك الشأن بالنسبة لتمثال الإله الذى وهبه له الفائز فى المبارزة، إنه ليس صورة تُسهِّل علينا التعرف على هيئة الإله، بل أثرًا يجعل الإله نفسه يحضر ويكون بذلك هو الإله نفسه. يصدق الأمر ذاته بالنسبة للأثر القائم فى اللغة، ففى التراچيديا لا يتم تمثيل أو عرض أمر ما، بل فيها يجرى صراع الآلهة الجدد ضد القدامى، فعندما ينبعث الأثر القائم فى اللغة فى قول الشعب، فإنه لا يتحدث عن هذا الصراع، بل يغير قول الشعب بحيث تصبح الآن كل كلمة أساسية تخوض هذا الصراع وتضع موضع حسمٍ المقدسَ وغير المقدس، الكبير والصغير، الشجاع والجبان، النبيل والسطحى، السيد والعبد (قارن: هيراقليط، الشذرة ٥٣).

أين يكمن إذن كون الأثر أثرًا ؟ لنبق ملتفتين إلى ما أشرنا إليه الآن بكيفية فجة بما فيه الكفاية ولنبدأ بتوضيح سمتين أساسيتين للأثر، فسننطلق فى ذلك من الجانب المباشر المعروف منذ مدة لكون الأثر، أى الجانب الشيئى، الذى يستند إليه تعاملنا المعتاد مع الأثر.

عندما نعرض أثرًا فى متحف أو نعلقه فى معرض نقول أيضًا : قد تم نصبه، ولكن هذا النصب يختلف تمامًا عن النصب بمعنى تشييد أثر معمارى، إنشاء تمثال، تشخيص التراچيديا فى حفلات العيد. هذا النوع من النصب هو الإنشاء بمعنى المباركة والتمجيد. لا يعنى النصب هنا مجرد الإرساء. فالمباركة تعنى جعل الشىء مقدسًا، بمعنى أنه فى التشييد الذى له الطابع الأثرى يتم افتتاح المقدس كمقدس ودعوة الإله إلى داخل المجال المفتوح لحضوره. تتضمن المباركة التمجيد كتقدير لعزة الإله وسنائه. ليست العزة والسناء خاصيتين يقوم الإله بجانبهما و خلفهما؛ بل فى العزة، فى السناء يحضر الإله، فى سطوع هذا السناء يلمع، أى يضىء ذلك الذى نسميه العالم. يعنى الإنشاء[٣٥] فتح الصراط القويم بمعنى المقياس المُوجِّه من حيث هو التوجيهات التى يعطيها *لنا ما هو أساسى*[٣٦]. لكن *لماذا* يكون نصب الأثر إنشاء مباركًا – ممجِّدا ؟ لأن الأثر فى كونه أثرًا يتطلب ذلك. كيف يمكن للأثر أن يتطلب هذا النصب ؟ لأنه هو نفسه فى كونه أثرا يقوم بالنصب[٣٧]. ماذا ينصب الأثر كأثر؟ بارتفاعه فى ذاته يفتتح الأثر عالمًا ويحافظ عليه فى حدوثه.

يعنى كون الأثر أنه ينصب عالمًا، ولكن ماذا يعنى هذا اللفظ، عالم؟ لقد لمحنا إلى ذلك عند الحديث عن المعبد، فى الطريق الذى علينا أن نسلكه هنا لا يمكن أن نتناول ماهية العالم إلا عن طريق الإشارة، وحتى هذه الإشارة تنحصر فى تنحية ما من شانه فى البداية أن يربك نظرتنا المتجهة صوب ما هو أساسى.

ليس العالم مجرد جمع للأشياء القائمة القابلة أو غير القابلة للعد، المعروفة وغير المعروفة، كما أن العالم ليس أيضًا مجرد إطار متخيَّل نضيفه إلى مجموع ما هو قائم. العالم يحدث[٣٨]، وهو أكثر كونا مما يمكن الإمساك به وإدراكه وما نعتقد أننا فى ألفة معه، ليس العالم أبدًا موضوعًا يقوم أمامنا ويمكن مشاهدته، إن العالم هو ما لا يكون أبدًا موضوعًا وما نكون تابعين له طالما أبقتنا مسالك الولادة والموت، النعمة واللعنة خارجين إلى الكون، يحدث العالم عندما تصدر القرارات الأساسية لتاريخنا، عندما نتبناها أو نتخلى عنها، عندما نسىء فهمها ونطلبها من جديد. الحجر بدون عالم، النباتات والحيوانات هى أيضًا ليس لها عالم؛ ولكنها جزء من الاندفاع الخفى لمحيط تندرج فيه، وعلى العكس من ذلك فإن الفلاحة لها عالم لأنها تقيم فى المجال المفتوح للكائن. بمقتضى ثقتها تعطى الأداة للعالم ضرورة وقربًا خاصين، وعندما ينفتح عالمٌ تكتسب كل الأشياء أناتها وعجلتها، قربها وبعدها، اتساعها وضيقها. وفى حدوث العالم تتجمع تلك الفسحة التى انطلاقًا منها تُمنح نعمة الآلهة الحافظة أو تُحبس، حتى وبال غياب الإله هو كيفية لحدوث العالم.

عندما يكون الأثر أثرًا، فإنه يفسح تلك الفسحة. فسَح تعنى هنا فى الوقت نفسه فتَح المجال المفتوح فى شغوره ورتب هذا المجال الشاغر فى ملامحه. وهذا الترتيب[٣٩] يستمد ماهيته انطلاقًا مما سميناه إنشاء، وينصب الأثر عالمًا من حيث هو أثر، يحافظ الأثر على المجال المفتوح للعالم مفتوحًا وإلا فإن نصب عالمٍ ليس سوى إحدى السمتين الأساسيتين لكون الأثر أثرًا. أما السمة الأخرى الملازمة، فسنحاول أن نبرزها بالكيفية نفسها انطلاقا مما هو مباشر فى الأثر.

عندما يتم إخراج الأثر انطلاقًا من هذه المادة الأولى أو تلك - الحجر، الخشب، المعدن، اللون، اللغة، الصوت – يقال أيضًا : لقد تم إنتاجه من هذه المادة، لكن كما أن الأثر يتطلب نصبا بمعنى الإنشاء المباركِ المجِّد؛ لأن كون الأثر أثرًا يكمن فى نصب عالمٍ،

فإن الإنتاج هو الآخر ضرورى لأن كون الأثر له طابع الإنتاج. إن الأثر كأثر هو فى ماهيته منتج. لكن ماذا ينتج الأثر؟ لن نعرف ذلك إلا عندما نتقصى المعنى المباشر لما يسمى فى العادة إنتاج الآثار.

ينتمى لكون الأثر نصب عالمٍ. ماهى، من زاوية هذا التحديد، ماهية ذلك الذى يسمى عادة فى الأثر مادة أولى ؟ نظراً لأن الأداة تتحدد بالاستعمالية والاستخدام، فإنها تستعمل ذلك الذى تتكون منه، أى المادة. فى صنع أداة مثل الفأس، يتم استخدام الحجر واستهلاكه. إنه ينوب فى الاستعمالية. تزداد جودة المادة وصلاحيتها كلما قلت مقاومتها عند ذوبانها فى كون الأداة. أما المعبد كأثر فإنه، فى نصبه لعالمٍ، لا يجعل المادة تنمحى، بل هو ما يجعلها تبزغ، وذلك بالضبط فى المجال المفتوح لعالم الأثر: فالصخر يبدأ فى الحمل والسكون ويصبح بذلك فقط صخراً، والمعادن تبدأ فى البريق واللمعان، الألوان فى التألق، الصوت فى الرنين، الكلمة فى القول. يبزغ كل ذلك عندما يضع الأثر ذاته فى كثافة الحجر وثقله، فى متانة الخشب ومرونته، فى صلابة المعدن ولمعانه، فى تألق اللون وعتمته، فى رنين الصوت وفى قوة تسمية الكلمة.

أطلقنا اسم الأرض على ذلك الذى يضع فيه الأثر ذاته ويجعله بذلك يبزغ. إنها البازغ – الحاضن[٤٠]. الأرض هى ما لا يعرف عناء ولا عياء وما لا يخضع لتأثيرنا على الأرض، وفيها يبنى الإنسان التاريخى سكنه فى العالم بنصبه لعالمٍ، وينتج الأثر الأرضَ، ويجب فهم الإنتاج[٤١] هنا بالمعنى الصارم للكلمة، ويحمل الأثر الأرضَ إلى المجال المفتوح للعالم ويحافظ عليها هناك، ويجعل الأثر الأرض أرضاً.

لكن لماذا يجب أن يحدث إنتاج الأرض هذا بأن يضع الأثر ذاته فيها؟ ماذا تكون الأرض حتى تأتى إلى المجال اللامختفى بهذه الكيفية بالضبط؟ ينوء الحجر بثقله ويعلن عنه، ولكن فى حين أن الثقل يثقل علينا، فإنه فى الوقت نفسه يتمنع إزاء كل محاولة للنفاذ إليه، وإذا حاولنا ذلك عن طريق تحطيم الصخر، فإنه لن يبدى فى أجزائه أبدا ما هو داخلى ومفتوح، إن الحجر يرتد حالاً إلى الغموض الذى يميز ثقل أجزائه وكثافتها، وإذا حاولنا أن ندرك ذلك بطريق آخر وهو أن نضع الحجر على الميزان، فإننا سنحولُ فقط الثقل إلى حساب للوزن. هذا التحديد للحجر، الذى قد يكون جد دقيق، يبقى مجرد عدد، أما الثقل فإنه يكون قد انفلت منا، اللون يلمع ولا يريد إلا أن يلمع

لكنه يضيع عندما نرجعه بالفهم والقياس إلى كم من التموجات، إنه لا يتبدى إلا عندما يبقى غير منكشف وغير مفسر. هكذا تجعل الأرض كل نفاذ إليها يتحطم عليها هى ذاتها، حيث إنها تجعل كل إلحاح له طابع حسابى فقط ينقلب إلى تدمير. قد يثير ذلك مظهر السيطرة والتقدم فى صورة الموضعة التقنية - العلمية للطبيعة، إلا أن هذه السيطرة تبقى عجزاً للإرادة. إن الأرض لا تظهر متجلية بصفتها هى ذاتها إلا عندما تتم المحافظة عليها وصيانتها بصفتها ما لا يقبل أساسا الفتح وما يتراجع أمام كل فتح، أى ما يُبقى ذاته دائما مغلقا. كل أشياء الأرض، هى ذاتها فى كليتها، تنساب متداخلة فى تجاوب متبادل. لكن هذا الانسياب ليس انمحاء لها. هنا ينساب تيار الحصر المستقر فى ذاته الذى يحد كل كائن فى حضوره، وهكذا يكون فى كل شىء من الأشياء المنغلقة نفس الجهل بالذات[٢٤]، الأرض هى المنغلق حسب ماهيته. وإنتاج الأرض معناه: حملها إلى المجال المفتوح بصفتها ما ينغلق.

يحقق الأثر هذا الإنتاج للأرض بأن يضع هو ذاتُه ذاتَه فى الأرض. لكن انغلاق الأرض لا يعنى أنها تبقى محتجبة على وتيرة واحدة وبكيفية متحجرة، بل إنه ينتشر فى وفرة لا تنفَد من الكيفيات والأشكال البسيطة. صحيح أن النحات يستخدم الحجر مثل البناء الذى يتعامل معه أيضًا حسب كيفيته، إلا أنه لا يستهلك الحجر؛ فهذا لا يحدث بمعنى ما إلا عندما يخفق الأثر. صحيح أن الرسام أيضًا يستخدم الصباغة، ولكن بحيث إن اللون لا يُستهلك، بل يبدأ بذلك فقط فى التألق. صحيح أن الشاعر أيضا يستخدم الكلمة، ولكن ليس بالكيفية التى يستهلك بها عادة المتكلمون والكاتبون الكلمات، بل بحيث إن الكلمة تصبح وتبقى حقا كلمة.

لا يسود فى الأثر أبدا شىء هو بمثابة مادة أولى، بل إنه يبقى موضع شك ما إذا كنا عند تحديد ماهية الأداة قد أصبنا ماهيتها كأداة عندما اعتبرنا ما تتكون منه مادة.

نصب عالمٍ وإنتاج الأرض هما سمتان أساسيتان لكون الأثر أثرًا، لكنهما متلازمتان فى وحدة كون الأثر. هذه الوحدة هى ما نبحث عنه عندما نتأمل قيام الأثر فى ذاته ونحاول قول ذلك السكون الواحد المتراص لاستناد الأثر إلى ذاته.

لكننا من خلال السمتين الأساسيتين المذكورتين نكون قد بينا فى الأثر، إذا كان بياننا فى محله، بالأحرى حدوثا وليس سكونًا بتاتًا؛ إذ ما السكون إن لم يكن

نقيض الحركة؟ إلا أنه ليس نقيضاً يقصى عن ذاته الحركة - بل يحتويها، فالمتحرك هو الذى يمكن أن يسكن، وتختلف كيفية السكون تبعا لنوع الحركة. فى الحركة باعتبارها مجرد انتقال جسم فى المكان يكون السكون طبعاً مجرد حالة خاصة للحركة. إذا كان السكون يحتوى الحركة، فيمكن أن يكون هناك سكون هو التجمع العميق للحركة، أى التحرك الأقصى، إذا كان نوع الحركة يتطلب هذا السكون. إن سكون الأثر المستقر فى ذاته هو من هذا النوع. لهذا سنقترب من هذا السكون إذا تأتى لنا إدراك تحرك حدوث كون الأثر فى وحدته، تسأل: ما العلاقة بين نصب عالم وإنتاج الأرض فى الأثر ذاته؟

العالم هو حدوث انفتاح المسالك الممتدة للقرارات البسيطة والأساسية فى قدر شعب تاريخى(٤٣). الأرض هى بزوغ ما يكون دائماً منغلقا، وبذلك حاضناً، بزوغاً لا يخضع لتأثيرنا. العالم والأرض يختلفان أساسا عن بعضهما ومع ذلك لا ينفصلان أبداً، يتأسس العالم على الأرض، والأرض تظهر عبر العالم. إلا أن العلاقة بين العالم والأرض لا تضمر بأية حال فى الوحدة الفارغة لمتواجهين لا شأن لأحدهما بالآخر. إن العالم فى ارتكازه على الأرض يصبو إلى أن يسود عليها. إنه من حيث هو المنفتح لا يسمح بأى منغلق. ولكن الأرض تميل كل مرة بصفتها الحاضن إلى أن تدمج العالم وتحتفظ به فيها.

التضاد بين العالم والأرض هو نزاع، إلا أننا سنحرف ماهية النزاع تحريفاً كبيراً جداً إذا خلطناها مع الشقاق والشجار وأخذناه بذلك باعتباره مجرد تشويش وتدمير، ولكن فى النزاع الأساسى يرفع كل من المتنازعين الآخر إلى تأكيد ماهيته. إلا أن تأكيد ماهية شىء لا تعنى أبداً التحجر فى حالة عرضية، بل الاستسلام للأصلية الخفية لمصدر كونه الخاص. فى النزاع يحمل كل من المتنازعين الآخر فوق ذاته. وبذلك يصير النزاع دائماً ما هو بكيفية أكثر حدة وأصالة. كلما تصاعدت حدة النزاع من تلقاء ذاته، كلما انطلق المتنازعان بعناد أكبر إلى عمق انتمائهما البسيط لبعضهما. فالأرض لا يمكن أن تستغنى عن المجال المفتوح للعالم إذا كان عليها هى نفسها أن تظهر كأرض فى اندفاع انغلاقها المتحرر، والعالم بدوره لا يمكن أن يحلق بعيدا عن الأرض إذا كان عليه أن يتأسس فى حدوثه كفضاء ومسلك لكل قدر أساسى على ما هو راسخ.

إن الأثر من حيث إنه ينصب عالما وينتج الأرض هو إشعال لهذا النزاع. لكن ذلك لا يحدث لكي يقضى الأثر فى الوقت نفسه على النزاع ويفضه فى تسوية لا طابع لها، بل لكى يبقى النزاع نزاعا، إن الأثر بنصبه لعالم وبإنتاجه للأرض يحقق هذا النزاع. يكمن كون الأثر أثرًا فى خوض النزاع بين العالم والأرض، ونظرًا لأن النزاع يبلغ أوجه فى بساطة عمقه، فإن وحدة الأثر تحدث فى خوض النزاع، إن خوض النزاع هو التجمع المتصاعد باستمرار لتحرك الأثر. لهذا تكمن فى عمق النزاع ماهية سكون الأثر المستقر فى ذاته(٤٤).

انطلاقًا من هذا السكون فقط نستطيع أن نتبين ماذا يجرى فى الأثر. إن قولنا، فى الأثر الفنى توضع الحقيقة فى الأثر، بقى حتى الآن مجرد ادعاء مسبق. بأى معنى تحدث الحقيقة فى كون الأثر أثرًا؟ وهذا يعنى الآن: بأى معنى تحدث الحقيقة فى خوض النزاع بين العالم والأرض وما هى الحقيقة ؟

يفصح الإهمال الذى ننقاد له عند استعمال هذه الكلمة الأساسية عن مدى ضآلة وشحوب معرفتنا بماهية الحقيقة. يقصد غالبًا بالحقيقة هذه الحقيقة أو تلك. وهذا يعنى ما هو حقيقى. هذا يمكن أن يكون معرفة يتم التعبير عنها فى قضية. ولكن لفظ حقيقى لا يستعمل كنعت لقضية فحسب ، بل كذلك لشىء، الذهب الحقيقى بالمقارنة مع الذهب الزائف. يعنى نعت "حقيقى" هنا الذهب الأصيل، الواقعى، ماذا يعنى هنا لفظ الواقعى؟ نعتبر أن الواقعى هو الكائن فى الحقيقة، فالحقيقى هو ما يطابق الواقعى، والواقعى هو ما يوجد فى الحقيقة، وهكذا تكون الدائرة قد انغلقت من جديد.

ما معنى "فى الحقيقة" ؟ الحقيقة هى ماهية الحقيقى، ماذا نقصد بالماهية؟ تُعتبر الماهية فى العادة ذلك القاسم المشترك بين كل ما هو حقيقى، وتُعبِّر الماهية عن ذاتها فى مفهوم النوع والمفهوم العام الذى يتمثل الواحد الذى ينطبق بكيفية متساوية على الكثير، لكن هذه الماهية التى تنطبق بكيفية متساوية (الماهية بمعنى essentia) ليست سوى الماهية غير الأساسية(٤٥). أين تكمن الماهية الأساسية لشىء ما؟ الراجح أنها تقوم فى الكائن كما يكون فى الحقيقة. إن الماهية الحقيقية لشىء تتحدد انطلاقا من كونه الحقيقى، من حقيقة الكائن الذى يتعلق به الأمر، إلا أننا لا نبحث الآن عن حقيقة الماهية، بل عن ماهية الحقيقة. نحن هنا أمام تشابك غريب، هل هو مجرد أمر غريب أو حتى مجرد تلاعب فارغ بالمفاهيم أو : هوة بدون قرار؟

تعنى الحقيقة ماهية الحقيقى، نفكر هذا انطلاقًا من تذكُّر كلمة الإغريق، وتعنى aléthela لاخفاء الكائن، ولكن هل يُعتبر هذا تحديداً لماهية الحقيقة؟ ألا نقدم مجرد تغيير الكلمة المستعملة – اللاخفاء بدل الحقيقة – كما لو كان تحديدا للشيء ؟ إن الأمر يبقى بالفعل مجرد استبدال للأسماء، ما لم نعرف ماذا يجب أن يحدث لكى نصبح مرغمين على أن نعبر عن ماهية الحقيقة بواسطة كلمة اللاخفاء.

هل يلزم لأجل ذلك أن نحيي الفلسفة الإغريقية ؟ أبداً. إن الإحياء – حتى لو كان هذا الأمر المستحيل ممكنًا – لن يجدينا فى شىء ؛ ذلك أن التاريخ الخفى للفلسفة الإغريقية منذ بدايتها يتلخص فى أنها لم تبق وفية لماهية الحقيقة كما تومض فى كلمة aléthela ، وفى أنه كان يجب عليها أن تحول معرفتها وقولها لماهية الحقيقة أكثر فأكثر إلى معالجة ماهية فرعية للحقيقة[٤٦]. بقيت ماهية الحقيقة كـ aléthela فى تفكير الإغريق، وبالأخص فى الفلسفة اللاحقة أمراً غير متدبر. إن اللاخفاء هو بالنسبة للتفكير الأمر الأكثر خفاءً فى الكينونة الإغريقية، ولكن فى الوقت نفسه ما يحدد منذ وقت مبكر حضور ما هو حاضر.

لكن لماذا لا نكتفى بماهية الحقيقة كما أصبحت مألوفة لدينا منذ قرون ؟ تعنى الحقيقة اليوم ومنذ زمن طويل توافق المعرفة مع الشيء[٤٧]. إلا أنه لكى تتمكن المعرفة والقضية التى تصوغ المعرفة وتنطق بها من أن تهتدى بالشيء، وقبل ذلك لكى يصبح الشيء ملزمًا للقضية، ينبغى أن يتبدى الشيء ذاته بما هو كذلك. لكن كيف يمكن أن يتبدى إذا لم يكن من الممكن أن يخرج هو ذاته من الخفاء، إذا لم يقم هو ذاته فى المجال اللامختفى ؟ تكون القضية حقيقية إذا أصابت اللامختفى، أى الحقيقى، حقيقة القضية هى دائمًا وأبداً هذا الصواب[٤٨] فقط. إن المفاهيم النقدية للحقيقة التى تنطلق منذ ديكارت من الحقيقة باعتبارها يقينا ليست سوى صيغ متنوعة لتحديد الحقيقة باعتبارها صوابا، وهذه الماهية المتداولة عندنا للحقيقة – صواب التمثل – تتوقف على الحقيقة باعتبارها لاخفاء للكائن.

عندما ندرك الحقيقة هنا وفى مواضع أخرى كاللاخفاء، فإننا لا نلجأ فقط إلى ترجمة أكثر حرفية لكلمة إغريقية، بل إننا نتمعن فى أساس تلك الماهية المتداولة وبالتالى المبتذلة للحقيقة بمعنى الصواب، ذلك الأساس الذى لم تتم تجربته وتمحيصه. يرتضى المرء أحيانًا الاعتراف بأننا طبعًا، لكى نثبت صوابَ (حقيقةَ) قضيةٍ وندركه،

يجب أن نرجع إلى ما هو متجلٍ سلفًا، وهذا الافتراض لا يمكن تفاديه حسب ما يقال، لكن مادمنا نتكلم ونفكر هكذا، فإننا نستمر في فهم الحقيقة باعتبارها مجرد صواب يحتاج بالطبع إلى افتراض - لا يعلم إلا الإله كيف ولماذا - نضعه نحن أنفسنا.

لكن لسنا نحن من يضع افتراض لاخفاء الكائن، بل إن لاخفاء الكائن (الكون) هو الذى يضعنا فى ماهية تجعلنا عند تمثلنا نندرج دائمًا فى اللاخفاء ونلاحقه، ليس ما تصيبه المعرفة هو فقط ما يجب أن يكون - بكيفية ما - لامختفيًا سلفًا، بل إن كل المجال الذى تتحرك فيه هذه "الإصابة لشىء" وأيضًا ذلك الذى يكون بالنسبة له اهتداء القضية بالشىء متجليا، يجب أن يجرى ككل مسبقًا فى اللامختفى. ولن تكون لكل تمثلاتنا الصائبة أية قيمة، بل لن يمكننا حتى أن نفترض بأن هناك شيئًا متجليًا نصيبه، لو لم يكن لاخفاء الكائن قد عرَّضنا سلفًا إلى ذلك المجال المنفرج الذى إليه يلج كل كائن بالنسبة لنا ومنه يتراجع.

لكن كيف يتم ذلك؟ كيف تحدث الحقيقة بصفتها هذا اللاخفاء ؟ لكن قبل ذلك يجب أن نقول بكيفية أوضح ما هذا اللاخفاء ذاته.

الأشياء كائنة وكذلك الناس، الهدايا والأضحيات كائنة، الحيوانات والنباتات كائنة، الأدوات والآثار كائنة. يقوم الكائن فى الكون، يجرى بفضل الكون قضاءٌ محتجب يسرى بين الإلهى وما يتعارض معه. الكثير من الكائن لا يستطيع الإنسان أن يسيطر عليه، والقليل فقط تتم معرفته. يبقى ما نعرفه تقريبيًا وما نتحكم فيه غير مضمون، ليس الكائن أبدًا - كما قد نعتقد بسهولة فائقة - صنيعتنا وأكثر من ذلك مجرد تمثل لنا، إذا تأملنا هذا الكل فى وحدته، فإننا سندرك فى الظاهر، ولو بكيفية فضفاضة، كل ما هو عمومًا كائن.

ومع ذلك : فيما وراء الكائن، لكن ليس خارجه، بل أمامه، يحدث آخر، يحدث وسط الكائن فى كليته موضع مفتوح. يوجد انفراج. وإذا فكرناه انطلاقًا من الكائن فهو أكثر كونًا منه. لهذا فإن هذا الوسط المفتوح ليس محاطًا بالكائن، بل إن الوسط المنفرج يلف، مثل العدم الذى نكاد لا نعرفه، كل الكائن(٤٩).

لا يمكن أن يكون الكائن كائنًا إلا إذا ولج فُرجة هذا الانفراج وتعرض لها(٥٠). هذا الانفراج هو وحده ما يمنحنا ويضمن لنا نحن البشر ممرًا إلى الكائن الذى يختلف

عنا ومنفذًا إلى الكائن الذى هو نحن أنفسنا، وبفضل هذا الانفراج يكون الكائن لامختفيًا بدرجات معينة ومتغيرة، بل لا يمكن أن يكون الكائن مختفيًا إلا فى المجال المنفرج. كل كائن يتجلى – سواءً أكان شيئًا أو كينونة أخرى – يلتزم بهذه الخصومة الغريبة للحضوْر بأن يرتد فى نفس الوقت دائمًا إلى الخفاء. إن الانفراج الذى يلجه الكائن هو فى ذاته فى الوقت نفسه اختفاء. لكن الاختفاء يحدث وسط الكائن بكيفية مزدوجة.

يتمنع الكائن علينا إلى حد ذلك الأمر الواحد والأكثر ضآلة فى الظاهر الذى نصادفه على الأخص عندما لا نستطيع أن نقول عن الكائن سوى أنه يكون، إن الاختفاء كتمنع[٥١] ليس فقط *الحد الذى يحد المعرفة* فى كل حالة، بل هو بداية انفراج المجال المنفرج. لكن هناك فى نفس الوقت نوعًا آخر من الاختفاء يسود داخل المجال المنفرج. فهذا كائن يضع ذاته أمام آخر، هذا يُقنِّع الآخر، ذلك الكائن يُعتِّم هذا، القليل يغطى الكثير، المفرد ينفى الكل. ليس الاختفاء هنا ذلك التمنع البسيط، بل إن الكائن يظهر بالفعل، لكنه لا يعطى ذاته كما هو.

هذا الاختفاء هو الحجب[٥٢]، ولو لم يكن الكائن يحجب الكائن لما أمكننا أن نخطئ فى رؤية الكائن والتعامل معه، وأن نضل ونتيه، ولما أمكننا أخيرًا أن نخطئ التقدير أبدًا، حيث إن شرط إمكانية انخداعنا هو أن الكائن كمظهر يمكن أن يخدع، وليس العكس.

يمكن أن يكون الاختفاء تمنعًا أو مجرد حجب، ولا نكون أبدًا متيقنين تمامًا من أن الأمر يتعلق بهذا أو ذاك، فالاختفاء هو ذاته يخفى ويحجب ذاته، وهذا يعنى : إن الموضع المفتوح وسط الكائن، الانفراج، ليس أبدًا حلبة جامدة مرفوعة الستار دومًا تجرى فوقها لعبة الكائن، بل إن الانفراج لا يحدث إلا بصفته هذا الاختفاء المزدوج. ليس لاخفاء الكائن أبدًا مجرد حالة قائمة، بل هو حدث[٥٣]، فاللاخفاء (الحقيقة) ليس خاصية للأشياء بمعنى الكائن ولا هو كذلك بالنسبة للقضايا.

فى المحيط القريب للكائن نعتقد أننا فى موطننا، الكائن مألوف، وموثوق به، ومأمون، ومع ذلك يسرى عبر الانفراج *اختفاء دائم يتخذ الشكل المزدوج للتمنع والحجب*. فالمأمون ليس فى الحقيقة مأمونًا، إنه رهيب، إن ماهية الحقيقة – أى اللاخفاء –

يسودها امتناع[٥٤]، ولكن هذا الامتناع ليس نقصاً وخطأً، كما لو كانت الحقيقة لاخفاء محضًا تخلص من كل ما هو مختف. لو أمكن أن تكون الحقيقة هكذا لما كانت هى الحقيقة. **ينتمى لماهية الحقيقة كاللاخفاء هذا الامتناع الذى يتخذ كيفية الاختفاء المزدوج.** الحقيقة هى فى ماهيتها لا-حقيقة[٥٥]. نتكلم بهذه الكيفية لكى نبين فى حدة قد تكون غريبة بأنه ينتمى للاخفاء كانفراج الامتناع فى شكل الاختفاء. على عكس ذلك فإن أطروحة : "ماهية الحقيقة هى اللا – حقيقة"، لا تعنى أن الحقيقة هى فى العمق البطلان، كما أنها لا تعنى أن الحقيقة ليست أبداً هى ذاتها، بل هى دائمًا أيضًا نقيضها بالمعنى الجدلى.

تحدث الحقيقة بصفتها هى ذاتها إذا منح الامتناع المُخفى، من حيث هو تمنع، لكل انفراج مصدره الدائم، ومن حيث هو حجب، لكل انفراج الحدة اللامنقطعة للإتاهة[٥٦]. ينبغى أن يسمى الامتناع المُخفى ذلك التضاد الذى يكمن فى ماهية الحقيقة بين الانفراج والاختفاء. إنه تضاد النزاع الأصلى. إن ماهية الحقيقة هى فى ذاتها النزاع الأصلى الذى يتم فيه انتزاع ذلك الوسط المفتوح الذى يلجه الكائن ويرتد منه إلى ذاته[٥٧].

يحدث هذا المجال المفتوح وسط الكائن، إنه يتميز بسمة أساسية سبق أن ذكرناها، وينتمى للمجال المفتوح عالمٌ كما تنتمى له الأرض. لكن ليس العالم ببساطة المجال المفتوح الذى يوازى الانفراج وليست الأرض المغلق الذى يوازى الاختفاء. إن العالم هو بالأصح انفراج مسالك التوجيهات الأساسية التى يندرج فيها كل قرار. إلا أن كل قرار يتأسس على ما لم يتم التحكم فيه، ما هو مختف، وما هو متيه، وإلا لما كان أبدا قراراً. والأرض ليست ببساطة ما هو مغلق، بل ما يبزغ كمنغلق. كل من العالم والأرض هو فى ذاته وتبعاً لماهيته محل نزاع ومستعد للنزاع. وبصفتهما كذلك فقط يلجان نزاع الانفراج والاختفاء.

لا تبرز الأرض عبر العالم ولا يتأسس العالم على الأرض إلا بقدر ما تحدث الحقيقة كنزاع أصلى للانفراج والاختفاء، ولكن كيف تحدث الحقيقة ؟ نجيب : إنها تحدث فى كيفيات أساسية قليلة. كون الأثر أثراً هو إحدى كيفيات حدوث الحقيقة. إن الأثر بنصبه لعالم وإنتاجه للأرض هو خوض ذلك النزاع الذى يتم فيه انتزاع لاخفاء الكائن فى كليته، أى الحقيقة.

فى انتصاب المعبد تحدث الحقيقة. لا يعنى ذلك أنه يتم هنا تصوير شيء ما والتعبير عنه بكيفية صائبة، بل يعنى أنه يتم جلب الكائن فى كليته إلى اللاخفاء والمحافظة عليه فيه، فالمعنى الأصلى للمحافظة هو الرعاية. ففى لوحة "ڤان جوخ" تحدث الحقيقة، هذا لا يعنى أنه تتم هنا محاكاة شيء قائم بكيفية صائبة، بل يعنى أنه فى تجلى كون الأداة المميز لأداة الحذاء يأتى الكائن فى كليته، العالم والأرض فى تضادهما، إلى اللاخفاء.

فى الأثر لا يحدث شيء حقيقى فقط، بل تحدث الحقيقة. إن اللوحة التى تُظهر حذاء الفلاح، والقطعة الشعرية التى تقول النافورة الرومانية، لا يفصحان فقط - إذا كانا يفصحان عن شيء ما - عما هو هذا الكائن المفرد من حيث هو هذا الكائن، بل إنهما يتركان اللاخفاء بما هو كذلك يحدث بالنسبة للكائن فى كليته، وكلما بزغت أداة الحذاء وحدها فى ماهيتها بشكل أكثر بساطة وجوهرية، وكلما بزغت النافورة وحدها فى ماهيتها بشكل أقل تنميقا وأكثر صفاء، أصبح معهما كل الكائن بشكل أكثر مباشرة وجاذبية، أكثر كونا، على هذا النحو يضاء الكون فى اختفائه. هذا النوع من الضوء يضع لمعانه فى الأثر، إن الجميل هو اللمعان موضوعًا فى الأثر؛ **فالجمال هو كيفية لحدوث الحقيقة كاللاخفاء.**

لقد تم الآن إدراك ماهية الحقيقة من بعض الأوجه بكيفية أكثر وضوحًا، تبعًا لذلك يجب أن يكون ما يجرى فى الأثر قد أصبح أكثر جلاءً، إلا أن كون الأثر أثرًا كما تبدى الآن لا يقول لنا بعد شيئًا عن الوجود الواقعى المباشر والملح للأثر، أى عن الشيئى فى الأثر، بل إنه يكاد يبدو كما لو أننا، عند قصر قصدنا على إدراك قيام الأثر فى ذاته بكيفية خالصة ما أمكن، أغفلنا تمامًا ذلك الأمر الأساسى الذى هو أن الأثر هو دائمًا أثر، وهذا يعنى : مفعول لتأثير، وإذا كان هناك ما يميز الأثر كأثر، فهو كونه مبدَعًا. حيث إن الأثر مبدَع والإبداع يحتاج إلى وسيط يُبدِع انطلاقًا منه وفيه، فإن ذلك الشيئى ينتمى هو أيضًا إلى الأثر، وهذا الأمر لا يقبل الجدل، ولكن مع ذلك يبقى السؤال هو: كيف ينتمى كون الأثر مبدَعا إلى الأثر؟ ولا يمكن بيان ذلك إلا إذا تم توضيح أمرين :

١ - ماذا يعنى هنا كون الشيء مبدعًا والإبداع بالمقارنة مع الصنع وكون الشيء مصنوعًا ؟

٢ - ما الماهية الأكثر عمقًا للأثر ذاته التى يمكن انطلاقًا منها وحدها أن نقدِّر كيف ينتمى إليه الكون المبدَع وإلى أى مدى يحدد ذلك كون الأثر أثرًا ؟

يتم النظر إلى الإبداع هنا دائمًا من زاوية الأثر، وينتمى لماهية الأثر حدوث الحقيقة. نحدد ماهية الإبداع مسبقًا انطلاقًا من ارتباطه بماهية الحقيقة كاللاخفاء للكائن. لايمكن تسليط الضوء على انتماء الكون المبدَع إلى الأثر إلا انطلاقًا من توضيح أعمق لماهية الحقيقة، السؤال عن الحقيقة وماهيتها يعود من جديد.

يجب أن نسأل هذا السؤال مرة أخرى حتى لا تبقى الأطروحة: فى الأثر تجرى الحقيقة مجرد ادعاء.

الآن فقط يجب أن نسأل على نحو أكثر أساسية : كيف يكمن فى ماهية الحقيقة اتجاه إلى شىء من قبيل الأثر؟ ما ماهية الحقيقة بحيث أنها يمكن، وفى ظل شروط معينة يجب أن توضع فى الأثر لكى تكون حقيقة ؟ لكننا حددنا وضع الحقيقة فى الأثر كماهية للفن، لهذا سيكون السؤال المطروح أخيرًا هو:

ما الحقيقة بحيث يمكن، بل ويجب أن تحدث، على هيئة كيف يكون هناك فن ؟

الحقيقة والفن

منبع الأثر الفنى والفنان هو الفن، المنبع هو أصل الماهية التى يحدث فيها كون كائن. ما الفن ؟ نبحث عن ماهيته فى الأثر الواقعى، تحددت واقعية الأثر انطلاقًا مما يجرى فى الأثر، من حدوث الحقيقة. ونرى هـذا الحـدوث باعتباره خوضا للصراع بين العالم والأرض، فى التحرك المتجمع لهذا التنازع يحدث السكون. هنا يتأسس استقرار الأثر فى ذاته.

فى الأثر يجرى حدوث الحقيقة. لكن ما يجرى هكذا يكون بالفعل فى الأثر، وتبعًا لذلك يتم هنا سلفًا افتراض الأثر الواقعى كحامل لذلك الحدوث، ونجد أنفسنا فى الحال من جديد أمام السؤال عن ذلك الشيئى فى الأثر القائم، وهكذا يصبح أخيراً واضحًا أننا مهما اجتهدنا فى استقصاء قيام الأثر فى ذاته، فإننا نخطئ مع ذلك واقعيته، ما دمنا لم نقبل أن نعتبر الأثر كمفعول لتأثير، لأن اعتباره كذلك هو أمر يفرض ذاته؛ ففى لفظ الأثر نسمع مفعولاً لتأثير. ويكمن أثرى الأثر فى كونه مبدَعًا من قِبَل الفنان. قد يبدو غريباً أن هذا التحديد الأقرب إلى الإدراك والذى يفسر كل شىء لم يُذكر إلا الآن.

لكن لا يمكن إدراك كون الأثر مبدَعًا، على ما يظهر، إلا انطلاقًا من عملية الإبداع، وهكذا يجب علينا بقوة الأشياء أن نقبل الخوض فى فعالية الفنان لكى نصل إلى منبع الأثر الفنى. يتبين أنه من غير الممكن تحديد كون الأثر أثرًا انطلاقًا من هذا الأخير ذاته وحده.

إذا صرفنا الآن النظر عن الأثر وتقصينا ماهية الإبداع، فإنه ينبغى علينا مع ذلك ألا ننسى ما قيل فى البداية عن صورة حذاء الفلاح وبعد ذلك عن المعبد الإغريقى.

نفكر فى الإبداع باعتباره إخراجا، لكن صنع الأداة هو أيضًا إخراج. بالطبع لا تبدِع الحرفة اليدوية[٥٨]، على خلاف منطوق اسمها آثاراً، وذلك حتى لو ميزنا، كما هو ضرورى، المنتوج الحرفى اليدوى عن السلع الصناعية. لكن ما الذى يميز الإخراج كإبداع عن الإخراج الذى يتخذ كيفية الصنع؟ بمقدار ما يسهل علينا أن نفرق حسب منطوق الكلمة بين إبداع الآثار وصنع الأداة، فإنه يصعب علينا أن نتابع كلاً من هاتين

الكيفيتين للإخراج فى سماتهما الأساسية الخاصة. لو أخذنا الأشياء كما هى فى مظهرها المباشر لوجدنا السلوك نفسه فى فعالية الخزّاف والنحات، النجار والرسام. إن إبداع الآثار يتطلب من تلقاء ذاته العمل الحرفى. الفنانون الكبار هم الذين يقدِّرون المهارة الحرفية إلى أقصى حد، إنهم أول من يطالب بالعناية بها عناية تنطلق من إتقانها التام. إنهم قبل غيرهم يبذلون جهداً من أجل التكوين التام المتجدد باستمرار فى العمل الحرفى. كثيراً ما تمت الإشارة إلى أن الإغريق، الذين فهموا فى آثار الفن الشىء الكثير، استعملوا الكلمة téchne نفسها للدلالة على الحرفة اليدوية والفن، وأطلقوا على الصانع الحرفى والفنان الاسم technítes نفسه .

لذلك يبدو من اللائق تحديد ماهية الإبداع من جانب الصنعة اليدوية التى ينتمى إليها. إلا أن الإشارة إلى الاستعمال اللغوى عند الإغريق الذى يسمى تجربتهم لهذا الأمر يجب أن تحملنا على التفكير العميق، ومهما بدت الإشارة إلى تسمية الإغريق للحرفة اليدوية والفن بنفس الكلمة téchne معتادة ومقْنِعة، فإنها تبقى مع ذلك محرَّفة وسطحية؛ ذلك أن [كلمة] téchne لا تعنى الحرفة اليدوية ولا الفن، كما لا تعنى بتاتاً التقنية بالمعنى الحالى، ولا تعنى أبداً نوعاً من الإنجاز العملى.

تعنى كلمة téchne بالأحرى نوعاً من المعرفة، ومعرفة شىء تعنى رؤيته مسبقاً بالمعنى الواسع لكلمة الرؤية والذى يفيد تلقى ما هو حاضر بما هو كذلك، وتقوم ماهية المعرفة حسب التفكير الإغريقى فى الـ alétheia ، أى فى كشف الكائن. تسند الـ alétheia وتوجه كل سلوك إزاء الكائن. إن الـ téchne، التى تأخذها التجربة الإغريقية باعتبارها معرفة، هى إخراج للكائن، وذلك من حيث إن هذا الإخراج يجلب قصداً ما هو حاضر بصفته كذلك من الخفاء إلى لاخفاء منظره(٥٩)؛ ولا تعنى téchne أبداً فعالية الصنع.

ليس الفنان technítes لأنه أيضاً صانع حرفى، بل لأن الإنتاج، سواء أكان إنتاجاً للآثار أو إنتاجاً للأداة، يحدث فى ذلك الإخراج الذى يجعل الكائن مسبقاً يتقدم، انطلاقاً من منظره إلى حضوره(٦٠). إلا أن كل ذلك يحدث وسط الكائن الذى يبزغ من تلقاء ذاته، وسط الطبيعة phúsis(٦١). إن تسمية الفن بـ téchne ليست بحال دليلا على أن عمل الفنان قد تمت تجربته انطلاقاً من الصنعة الحرفية. إن ما يظهر فى إبداع الأثر بمظهر الصنع الحرفى هو شىء من نوع آخر. هذا العمل تحدده وتطبعه ماهية الإبداع ويبقى أيضاً مندمجاً فيها.

فى أى ضوء ينبغى إذن أن نفكر فى ماهية الإبداع إن لم يكن فى ضوء الصنعة الحرفية؟ لا يمكن أن يتم ذلك إلا فى ضوء ما يتعين إبداعه أى فى ضوء الأثر. على الرغم من أن الأثر لا يصبح واقعياً إلا مع إنجاز الإبداع وأنه بالتالى تابع فى واقعيته له، فإن ماهية الإبداع تتحدد انطلاقًا من ماهية الأثر، ورغم كون الأثر مبدعًا يرتبط بالإبداع، فإنه يجب مع ذلك تحديد كون ما هو مبدَع وتحديد الإبداع انطلاقًا من كون الأثر، ولم يعد الآن أيضًا ممكنًا أن نستغرب من أننا عالجنا فى البداية ولمدة طويلة الأثر فحسب ولم نصل إلا فى النهاية إلى توجيه نظرنا نحو كونه مبدَعًا. إذا كان كون الأثر مبدَعًا ينتمى بشكل أساسى إلى الأثر، كما تدل على ذلك أيضاً كلمة الأثر، فإنه يجب أن نعمل على فهم ما تم تحديده إلى الآن ككون للأثر بكيفية أكثر عمقًا.

انطلاقًا من التحديد الذى بلغناه لماهية الأثر والذى تبعًا له يجرى فى الأثر حدوث الحقيقة يمكن أن نُعرِّف الإبداع بأنه ما يجعــل شيئًا ما ينبثق عن طــريق إخراجه. إن صيرورة الأثر أثرًا هى كيفية لصيرورة[٦٢] الحقيقة وحدوثها، وفى ماهية الحقيقة يكمن كل شىء. لكن ما الحقيقة بحيث يجب أن تحدث فى شىء من قبيل المبدَع ؟ كيف يكون للحقيقة – انطلاقًا من أساس ماهيتها – اتجاه نحو الأثر ؟ هل يمكن إدراك ذلك انطلاقا من ماهية الحقيقة كما تم توضيحها حتى الآن ؟

الحقيقة هى لا – حقيقة من حيث إنه ينتمى إليها المجال الذى يأتى منه ما لم ينكشف بعد (اللا – منكشف) بمعنى الاختفاء، وفى الوقت نفسه تحدث فى اللاخفاء كحقيقة "اللا" الأخرى لصد مزدوج[٦٣]. تحدث الحقيقة بما هى كذلك فى تضاد الانفراج والاختفاء المزدوج. الحقيقة هى النزاع الأصلى الذى يتم فيه كل مرة بكيفية ما انتزاع المجال المفتوح الذى إليه يلج ومنه يرتد إلى ذاته كل ما يتبدى وينسحب بصفته كائنًا. كلما – وكيفما – اندلع هذا النزاع وحدث انفصل بواسطته المتنازعان، الانفراج والاختفاء، عن بعضهما. بهذا يتم انتزاع المجال المفتوح كمحل للنزاع. إن انفتاح هذا المجال المفتوح، أى الحقيقة، لا يمكن أن يكون ما هو، أى هذا الانفتاح بالذات[٦٤]، إلا إذا – وطالما – رتب[٦٥] هو ذاتُه ذاتَه فى مجاله المفتوح. لهذا ينبغى أن يكون فى هذا المجال المفتوح كائن يجد فيه الانفتاح مقره وثباته. عندما يشغل الانفتاح المجال المفتوح فإنه يبقيه مفتوحًا ويحافظ عليه مفتوحًا. "وضع"[٦٦] و"شغل" يتم تذكرهما هنا دائمًا انطلاقًا من المعنى الإغريقى لـ thésis الذى يدل على نصب شىء فى المجال اللامختفى.

بالإشارة إلى ترتيب الانفتاح لذاته فى المجال المفتوح يلامس التفكير ميدانًا لايمكن هنا تفصيله بعد ، ولنكتف بالتنبيه إلى أنه إذا كانت ماهية لاخفاء الكائن تنتمى بكيفية ما إلى الكون ذاته (قارن الكون والزمان الفقرة ٤٤)، فإن هذا الأخير يجعل انطلاقًا من ماهيته مجالَ الانفتاح (انفراج الفضاء المفتوح Da) يحدث ويأتى بهذا المجال بصفته مايبزغ فيه كل كائن حسب كيفيته.

لا تحدث الحقيقة إلا بحيث ترتب ذاتها فى النزاع والمجال المنفتحين بفضلها هى ذاتها، نظراً لأن الحقيقة هى التضاد بين الانفراج والاختفاء، فإنه ينتمى إليها ما سمى هنا ترتيبًا، ولكن الحقيقة لا تكون فى البداية قائمة فى ذاتها فى مكان ما فى السماء ثم تحل بعد ذلك لاحقا فى مكان آخر بالكائن، إن ذلك مستحيل، لأن انفتاح الكائن هو ما يسمح بإمكانية "مكان ما" ويمحل يشغله ما هو حاضر. انفراج الانفتاح وترتيبه فى المجال المفتوح متلازمان. إنهما الماهية الواحدة نفسها لحدوث الحقيقة، وهذا الحدوث يتم تاريخيًا بكيفيات متعددة.

من الكيفيات الأساسية التى ترتب بها الحقيقة ذاتها فى الكائن المفتوح بفضلها وضعُ الحقيقة لذاتها فى الأثر، والفعل المؤسس للدولة هو كيفية أخرى لحدوث الحقيقة. فكيفية أخرى أيضًا للمعان الحقيقة هى القرب مما هو ليس كائنًا وحسب بل الأكثر كونا فى الكائن. التضحية الحق هى أيضا كيفية أخرى تتأسس حسبها الحقيقة. هناك أيضا كيفية أخرى تصير حسبها الحقيقة حقيقة هى تساؤل المفكِّر، هذا التساؤل من حيث هو للكون يسمى هذا الأخير فى جدارته بالسؤال، أما العلم فليس حدوثًا أصليًا للحقيقة، بل إن كل علم ليس سوى توسيع مجال للحقيقة مفتوح سلفًا، وذلك بالضبط بواسطة إدراك وتأسيس ما يظهر فى دائرته صائبًا بالإمكان أو الضرورة. عندما ، ويقدر ما يصل علم فيما وراء ما هو صائب إلى حقيقة، أى إلى كشف أساسى للكائن بما هو كذلك فى ماهيته، يكون هذا العلم فلسفة.

نظراً لأنه ينتمى لماهية الحقيقة أن ترتب ذاتها فى الكائن حتى تصير بذلك فقط حقيقة، فإنه يكمن فى ماهية الحقيقة **الاتجاه نحو الأثر** كإمكانية متميزة تكون بها الحقيقة هى ذاتها كائنة وسط الكائن.

إن ترتيب الحقيقة فى الأثر هو إخراج كائن لم يكن من قبل ولن يأتى بعد ذلك أبداً[٦٧]. يضع الإخراج هذا الكائن فى المجال المفتوح بحيث إن ما يتم إخراجه هو مايضيء انفتاح المجال المفتوح الذى يبرز فيه، وعندما يجلب الإخراج صراحة انفتاح الكائن، الحقيقة، يكون ما تم إخراجه أثرا. هذا النوع من الإخراج هو الإبداع، وهو بصفته جلبًا يكون بالأحرى تلقيًا واستلامًا داخل الارتباط باللاخفاء[٦٨]. أين يكمن إذن، تبعا لذلك، كون ما هو مبدَع؟ سنوضح ذلك انطلاقًا من تحديدين أساسيين.

ترتب الحقيقة ذاتها فى الأثر. لا تحدث الحقيقة إلا كنزاع بين الانفراج والاختفاء فى تضاد العالم والأرض. تصبو الحقيقة بصفتها هذا النزاع بين العالم والأرض إلى أن ترتِّب فى الأثر، ولا ينبغى أن يلغى النزاع ولا أيضًا أن يتم إحلاله ببساطة فى كائن يتعين إخراجه قصداً، بل أن يُفتتح انطلاقًا منه. لهذا يجب أن يتضمن هذا الكائن فى ذاته السمات الأساسية للنزاع. فى النزاع يتم انتزاع وحدة العالم والأرض، وعندما ينفتح عالم يضع، بالنسبة لبشرية تاريخية، النصرَ والهزيمة، النعمة واللعنة، السيادة والعبودية موضع حسم، إن بزوغ العالم يجعل ما لم يحسم فيه بعد وما لا يخضع لمقياس متجلياً، وبذلك يكشف الضرورة الخفية للمقياس والحسم.

لكن عندما ينفتح عالم تصبح الأرض بارزة. إنها تتبدى بصفتها حامل الكل، بصفتها ما هو محمى فى ناموسه ودائم الانغلاق، ويتطلب العالم حسمًا ومقياسًا ويجعل الكائن يبدو فى ضوء المجال المفتوح لمسالكه. تصبو الأرض فى حملها وبروزها إلى أن تبقى منغلقة وأن تجعل الكل تحت ناموسها، ليس النزاع شقا Riß بمعنى إحداث شرخ، بل هو عمق انتماء المتنازعين إلى بعضهما، وهذا الشق يرأب المتواجهين فى أصل وحدتهما انطلاقًا من الأساس الموحد، إنه شق أساسى Grundriß وهو شق فاتح Auf-riß يرسم الملامح الأساسية لبزوغ انفراج الكائن. هذا الشق لا يجعل المتواجهين يتفككان، بل يجلب التضاد الناشئ مع ظهور المقياس والحد إلى الشق المحيط Umriß الموحد[٦٩].

لا ترتب الحقيقة ذاتها فى كائن يتعين إخراجه إلا بحيث يتم افتتاح النزاع فى هذا الكائن، أى بإضفاء طابع الشق على هذا الكائن ذاته. الشق هو السحنة الموحدة للشق الفاتح والأساسى، المخترق والمحيط، وترتب الحقيقة ذاتها فى الكائن، وذلك بحيث

إن هذا الأخير ذاته يشغل المجال المفتوح للحقيقة، إلا أن ذلك لا يمكـن أن يحدث إلا إذا عهد الكائن الذى يتعين إخراجه ، الشق[٧٠]، بذاته إلى المنغلق الذى يبرز فى المجال المفتوح، ويجب أن يرتد الشق إلى الثقل الجاذب للحجر، إلى الصلابة الصماء للخشب، إلى الوهج الغامض للألوان. إنه فقط عندما تستوعب الأرض الشق فى ذاتها يتم جلب الشق إلى المجال المفتوح ، وبذلك إيقافه، أى وضعه فى ما يبرز فى المجال المفتوح كمنغلق ورا ع.

إن النزا ع الذى اتخذ طابع الشق وارتد إلى الأرض فتم بذلك تثبيته هو الشكل Gestalt[٧١] كون الأثر مبدَعًا يعنى كون الحقيقة مثبتة فى الشكل. إنه النظام الذى ينتظم حسبه الشق، والشق الذى تم تركيبه هو هيكل لمعان الحقيقة، ما يسمى هنا شكلاً Gestalt يجب تذكره انطلاقًا من ذلك الإيقاف Stellen ووحدة كيفياته Ge-stell التى يحدث الأثر حسبها من حيث إنه ينصب ذاته وينتجها[٧٢].

فى إبدا ع الأثر يجب أن يرتد النزا ع كشق إلى الأرض، والأرض ذاتها يجب أن تبرز إلى الأمام وأن تُستخدم بصفتها ما ينغلق. لكن هذا الاستخدام لا يستهلك الأرض ويسىء استعمالها كمادة، بل إنه هو ما يحررها إلى ذاتها[٧٣]، وهذا الاستخدام للأرض هو تأثير بواسطتها يبدو مثل استعمال الصنعة الحرفية للمادة. من هنا يتولد الاعتقاد بأن إبدا ع الأثر هو كذلك فعالية حرفية، إلا أنه ليس أبدا كذلك. ومع ذلك فإنه يبقى دائمًا استخدامًا للأرض فى تثبيت الحقيقة فى الشكل. أما صنع الأداة فإنه لا يكون أبدًا تحقيقًا مباشرًا لحدوث الحقيقة، إن كون الأداة جاهزةً يتمثل فى أن مادة تتخذ صورة وذلك بالضبط لتكون مستعدة للاستعمال، إن كون الأداة جاهزةً يعنى أنه قد تم تسريحها فيما وراء ذاتها لكى تذوب فى الاستعمالية.

ليس هذا هو شأن كون الأثر مبدَعًا، سيصبح ذلك واضحًا من خلال الطابع الثانى الذى سنورده هنا.

يلتقى كون الأداة جاهزة وكون الأثر مبدعًا فى أنهما كونٌ لما يتم إخراجه، إلا أن خصوصية كون الأثر مبدعًا بالنسبة لكل إخراج آخر تتمثل فى أن هذا الكون يُنقل هو كذلك إلى المبدَع، ولكن ألا يصح ذلك بالنسبة لكل ما يتم إخراجه ولكل ما ينشأ على

نحو ما؟ إذا كان شيء ما يعطى مع ما يتم إخراجه فهو كونه مخرَجًا. أكيد، لكن فى الأثر يتم نقل كونه مبدعًا صراحة إلى المبدَع بحيث إنه يبرز صراحة منه، أى مما تم إخراجه بهذه الكيفية. إذا كان الأمر كذلك، فإنه ينبغى أن يكون من الممكن أن نخبر أيضًا فى الأثر صراحة كون ما يتم إبداعه.

إن بروز كون الأثر مبدعًا من الأثر لا يعنى أنه يجب أن يلاحَظ فى الأثر بأنه من إنجاز فنان كبير. ليس المهم أن يُشهد للمبدَع بأنه من إنجاز فنان ماهر وأن يصبح بالتالى هذا الفنان متمتعًا بشهرة عمومية، وليس المهم إعلان أنه من توقيع فلان، بل ينبغى المحافظة فى الأثر، داخل المجال المفتوح، على الأمر البسيط الذى هو أن هذا الأثر قد تم إخراجه: على أن لاخفاء الكائن قد حدث هنا وأنه لا يزال يحدث بصفته هذا الذى حدث، على أن هذا الأثر كائن وليس بالأحرى غير كائن. إن الرجة التى يولدها أن هذا الأثر هو بصفته هذا الأثر بالذات كائن وعدم إيقاف هذه الرجة غير المثيرة للانتباه هو ما يشكل ثبات استقرار الأثر فى ذاته. عندما يبقى الفنان مجهولاً ويبقى مسلسل نشأة الأثر وظروفها مجهولاً، تنبعث من الأثر هذه الرجة، معطى "أنه" مبدع، على النحو الأكثر صفاء.

صحيح أنه ينتمى أيضًا لكل أداة موجودة رهن الإشارة وقائمة فى الاستعمال "أنها" مصنوعة. لكن هذه الـ "أن" لا تنبعث من الأداة، إنها تذوب فى الاستعمالية. وكلما كانت الأداة أكثر طواعية فى اليد، انتبهنا بدرجة أقل إلى أن هذه المطرقة مثلاً كائنة، وكلما بقيت الأداة منحصرة فى كونها أداة. يمكن أن نلاحظ عمومًا فى كل ما هو قائم أنه كائن؛ إلا أن ذلك لا تتم ملاحظته إلا لكى يبقى فى الحال منسيًا مثل كل ما هو معتاد. ولكن هل هناك ما هو معتاد أكثر من أن الكائن كائن؟ أما فى الأثر فيكون معطى أنه كائن بما هو كذلك هو اللامعتاد، إن حدث كون الأثر مبدَعًا ليس مجرد صدى يبقى قائمًا فى الأثر بعديًا، بل إن الأثر يلقى أمامه كما ألقى دائما حوله ذلك الحدث الذى هو أن الأثر كائن من حيث هو هذا الأثر. كلما انفتح الأثر بكيفية أكثر أساسية، أصبح تفرد أنه كائن وليس بالأحرى غير كائن أكثر لمعانًا. وكلما أتت هذه الرجة إلى المجال المفتوح بكيفية أكثر أساسية، صار الأثر أكثر غرابة وعزلة. يكمن فى إخراج الأثر أن يعرض "أنه كائن".

كان على السؤال عن كون الأثر مبدعًا أن يجعلنا نفهم الجانب الأثرى فى الأثر وبذلك واقعيته. تبين أن كون الأثر مبدعًا هو كون النزاع مثبتًا فى الشكل بفضل الشق. وهنا يُنقل كون الأثر مبدعا هو ذاته صراحة إلى الأثر ويقوم فى المجال المفتوح بصفته الرجة الهادئة لتلك الـ"أن". لكن حتى كون الأثر مبدعًا لا يستنفد واقعية الأثر. إلا أن اعتبار ماهية كون الأثر مبدعًا يجعلنا قادرين على أن نقوم الآن بالخطوة التى ينزع إليها كل ما قيل إلى الآن(٧٤).

وكلما كان الأثر، وهو مثبت فى الشكل، قائمًا فى ذاته بكيفية أكثر عزلة، وكلما ظهر بكيفية أكثر صفاء أنه يزيل كل الروابط مع الناس، ولجت رجة أن هذا الأثر كائن بكيفية أكثر بساطة إلى المجال المفتوح، كلما تم اقتحام اللامألوف وانقلب، بكيفية أكثر أساسية، ما يظهر حتى الآن مألوفًا. لكن هذا الارتجاج المتنوع(٧٥) ليس فيه عنف؛ ذلك أنه كلما انتقل الأثر ذاته بطريقة أكثر صفاءً إلى انفتاح الكائن الذى تم افتتاحه من قبله، نقلَنا بكيفية أكثر بساطة داخل هذا الانفتاح ونقلَنا فى الوقت نفسه خارج المعتاد. إن الاستجابة لهذا النقل المتنوع تعنى تغييرَ الروابط المعتادة مع العالم والأرض، والإمساكَ بعد ذاك عن كل ما هو متداول من عمل أو تقدير، من معرفة أو نظر، لأجل المكوث فى الحقيقة وهى تحدث فى الأثر. إن هدوء(٧٦) هذا المكوث هو ما يترك المبدَع يكون ذلك الأثر الذى هو، وترك الأثر يكون أثرًا هو ما نسميه حفظ الأثر(٧٧). ففى الحفظ فقط يقدم الأثر ذاته فى كونه مبدعًا بصفته واقعيًا، أى الآن حاضراً بكيفية أثرية.

كما أن الأثر لا يمكن أن يكون دون أن يُبدَع، وكما أنه يحتاج بكيفية أساسية إلى المبدعين، فإن المبدَع ذاته لا يمكن أن يصبح كائنًا دون الحافظين.

لكن إذا لم يجد الأثر الحافظين، إذا لم يجدهم بكيفية مباشرة بحيث يستجيبون للحقيقة وهى تحدث فى الأثر، فهذا لا يعنى بحال أن الأثر يكون أثرًا حتى دون الحافظين، إنه يبقى دائمًا، إذا كان بالفعل أثرًا، متعلقًا بالحافظين، حتى - بل خاصة - إذا كان فقط ينتظر الحافظين ويسعى إلى كسب ولوجهم إلى حقيقته ويحن إليه. بل حتى النسيان الذى يمكن أن يصيب الأثر ليس لاشيء، إنه أيضا حفظ، وهو يقتات من الأثر. يعنى حفظ الأثر أن نقيم داخل انفتاح الكائن، ذلك الانفتاح الذى يحدث فى الأثر. هذه الإقامة(٧٨) الخاصة بالحفظ هى معرفة، إلا أن المعرفة لا تكمن فى مجرد الاطلاع

على شيء ما وتمثله. حيث إن من يعـرف الكائن على نحـو حق يـعـرف مـاذا يريد وسط الكائن.

يتم تصـور فعل الإرادة المذكور هنا، الذى لا يطبق مـعرفة سابقة عليه ولا يقرر قبلها، انطلاقًا من التجربة الأساسية لتصـور "الكون والزمان". إن المعرفة التى تبقى فعل إرادة وفعـل الإرادة الذى يبقى معرفة هـى الولوج المتخارج[٧٩] للإنسان فى وجوده إلى لاخفاء الكون. إن العزم die Ent-schlossenheit[٨٠] ، كما تم تصـوره فى "الكون والزمان"، ليس فعلا تقرره الذات، بل فتح الكينونة من الانغمـاس فى الكائن إلى انفتاح الكون، إلا أن الإنسان فى وجوده لا يتخطى داخليته باتجاه مجال خارج عنه، بل إن ماهية الوجود هى الإقامة المنفتحة فى الفسحة الأساسية لانفراج الكائن. ليس المقصود بالإبداع المذكور من قبل ولا بفعل الإرادة المذكور الآن إنجازًا أو فعلاً لذات تضع ذاتها وتستهدفها كغاية.

فعل الإرادة هو العزم اليقظ للوجود المتخطى لذاته الذى يجعل ذاته عرضة لانفتاح الكائن بصـفته [الانفتـاح] ما يوضَع فى الأثر، وهكذا تبلغ الإقامة القانون[٨١]. حفظ الأثر هو مثل معرفة الإقامة اليقظة فى اللامألوف الذى هو الحقيقة عند حدوثها فى الأثر.

هذه المعرفة التى تصبح بمثابة فعل للإرادة مستوطنةً فى حقيقة الأثر وتبقى بذلك فقط معرفة لا تقتلع الأثر من قيامه فى ذاته، لا تلقى به فى دائرة المعايشة ولا تنزله إلى دور مثير للمعيش. إن حفظ الأثر لا يعزل الناس عن بعضهم ويتركهم داخل دائرة معيشاتهم، بل يقودهم إلى الانتماء للحقيقة التى تحدث فى الأثر ويؤسس بذلك، انطلاقًا من الارتباط باللاخفاء، الكون من أجل الآخر ومعه بصفته التحمل التاريخى للكينونة Da-sein[٨٢]. إن المعرفة باعتبارها حفظا بعيدة تمامًا عن تلك المعرفة التى تنحصر فى تذوق ماهو شكلى فى الأثر وخصائصه وإثاراته فى ذاتها. إن المعرفة باعتبارها رؤية سابقة هى حسم وهى إقامة فى النزاع الذى ركبه الأثر فى الشق.

إن كيفية الحفظ السليم للأثر يتم تحديدها أيضًا ورسم معالمها من قِبل الأثر ذاته وحده، ويحدث الحفظ فى درجات متنوعة من المعرفة تختلف من حيث مداها وثباتها ووضوحها، وعندما تُعرض الآثار لمجرد التمتع الفنى فإنه لا يكون قد تأكد بعدُ أنها تقوم كآثار محط حفظ.

بمجرد أن يتم استيعاب تلك الرجة إزاء اللامألوف فى المتداول والمتعارف عليه، يكون قد ابتدأ التدبير الفنى للآثار، حتى النقل الحريص للآثار والمحاولات العلمية لاستعادتها لا تبلغ أبداً كون الأثر ذاتَه، بل مجرد ذكرى عنه، لكن هذه أيضاً يمكن أن تقدم للأثر موقعاً يساهم انطلاقاً منه فى تشكيل التاريخ. أما الواقعية الأكثر تمييزاً للأثر فلا يظهر تأثيرها إلا عندما يتم حفظ الأثر فى الحقيقة التى تحدث من خلاله هو ذاته.

تم تحديد واقعية الأثر فى سماتها الأساسية انطلاقاً من ماهيـــة كون الأثر. والآن يمكننا أن نطرح من جديد السؤال التمهيدى : ما أمر ذلك الشيئى فى الأثر الذى ينبغى أن يضمن واقعيتـــه المباشرة ؟ إن الأمر هو بحـــيث إننا الآن لن نســـأل أبداً عن الشيئى فى الأثر؛ ذلك أننا طالما كنا نسأل عنه، فإننا كنا فى الحال ومسبقاً نأخذ الأثر بكيفية نهائية باعتباره موضوعاً قائماً. بهذه الكيفية فإننا لا نسأل أبداً انطلاقاً من الأثر، بل من أنفسنا، انطلاقاً من أنفسنا نحن الذين بذلك لا نترك الأثر يكون أثراً، بل نتمثله موضوعاً يثير فينا حالات معينة.

إلا أن ما يبدو فى الأثر، منظوراً إليه كموضوع، بمثابة الشيئى بمعنى مفاهيم الشىء المتداولة هو، إذا أدركناه انطلاقا من الأثر، أرضى الأثر. تبرز الأرض فى الأثر، لأن الأثر يحدث بصفته ما تجرى فيه الحقيقة، ولأن الحقيقة لا تحدث إلا إذا رتبت ذاتها فى كائن. لكن فى الأرض، بصفتها ما ينغلق تبعاً لماهيته، يجد انفتاح المجال المفتوح المقاومة القصوى لهذا المجال، وبالتالى موضع مقره الثابت الذى يجب أن يُثَبَّت الشكل فيه.

هل كانت إذن معالجة سؤال شيئى الشىء أمراً زائداً ؟ أبداً. صحيح أنه لا يمكن تحديد الأثرى انطلاقاً من الشيئى، ولكن يمكن بالعكس انطلاقاً من معرفة أثرى الأثر أن نضع السؤال عن شيئى الشىء على الطريق السليم، وهذا ليس أمراً بسيطاً إذا تذكرنا أن تلك الكيفيات من التفكير المتداولة منذ عهد بعيد تعتدى على شيئى الشىء وتقود إلى سيطرة تأويل للكائن فى كليته يبقى غير صالح لإدراك ماهية الأداة والأثر، كما أنه يعمى عن رؤية الماهية الأصلية للحقيقة.

لا يكفى لتحديد ماهية الشىء النظر إليه كحامل لخصائص ولا كتعدد للمعطى الحسِّى فى وحدته، ولا حتى كمركب للمادة – الصورة إذا أخذ معزولاً، ذلك المركب المستمد من أداتى الأداة. إن النظرة المسبقة التى تمثل مرجعًا وتتمتع بوزن فى تأويل شيئى الأشياء يجب أن تتجه إلى انتماء الشىء إلى الأرض، لكن ماهية الأرض بصفتها الحامل – المنغلق الذى لا يخضع لتأثيرنا لا تنكشف إلا ببروزها فى عالم، فى التضاد بينهما. هذا النزاع يتم تثبيته فى شكل الأثر ويصبح جليًا بفضل هذا الأخير. ما يصح عن الأداة من أنه لا يمكن أن نعرف أداتى الأداة صراحة إلا من خلال الأثر، يصح أيضًا عن شيئى الشىء. إن كوننا لا نمتلك أبدًا بصفة مباشرة أية معرفة عن الشىء، وفى أحسن الأحوال مجرد معرفة غير محددة وأننا بالتالى نحتاج إلى الأثر، يبين بكيفية غير مباشرة أن فى كون الأثر أثرًا يجرى حدوث الحقيقة، كشف الكائن.

لكن، يمكن أن نعترض أخيرًا، ألا يجب أن تكون للأثر بدوره، وبالضبط قبل ومن أجل أن يصبح مبدعًا، علاقة بأشياء الأرض، بالطبيعة، إذا كان يجب أن يُدخِل الشيئى إلى المجال المفتوح بطريقة مقْنِعة ؟ ألبرشت دورر Albrecht Dürer ، الذى يجب أن يكون على علم بذلك، قال تلك الكلمة المشهورة: "فى الحقيقة يختبئ الفن فى الطبيعة، وهو يكون لمن يستطيع أن ينتزعه منها." انتزع تعنى هنا استخرج الشق ورسم الشق بريشة الرسم على لوح الرسم(٨٣). لكننا نجيب حالاً على هذا الاعتراض بالسؤال التالى : كيف يمكن انتزاع الشق إذا لم يوضع كشق، أى إذا لم يوضع سلفًا كنزاع بين المقياس وغياب المقياس فى المجال المفتوح بواسطة المشروع المبدِع ؟ أكيد أنه يختبئ فى الطبيعة شق، مقياس واحد، ومهارة فى الإخراج مرتبطة بذلك هى الفن. ولكن من الأكيد كذلك أن هذا الفن فى الطبيعة لا يصبح جليًا إلا بفضل الأثر لأنه يختبئ أصلا فى الأثر.

ينبغى أن يهيىء لنا الاهتمام بواقعية الأثر أرضية للعثور على الفن وماهيته فى الأثر الواقعى، فالسؤال عن ماهية الفن، الطريق إلى معرفته، يجب أن يوضع على أساس جديد. إن الجواب عن السؤال هو مثل كل جواب أصيل ليس سوى الانطلاقة القصوى للخطوة الأخيرة فى سلسلة طويلة من خطوات السؤال. وكل جواب لا يظل سارى المفعول كجواب إلا طالما بقى متجذرًا فى التساؤل.

أصبحت واقعية الأثر انطلاقًا من كونه أثرًا ليس أوضح فحسب بل أصبحت في الوقت نفسه أغنى بكيفية أساسية. ينتمي لكون الأثر مبدعًا بشكل أساسي مثل المبدعين الحافظين أيضًا. لكن الأثر هو الذى يسمح بإمكانية المبدعين فى ماهيتهم وهو الذى يحتاج انطلاقًا من ماهيته إلى الحافظين، وإذا كان الفن هو منبع الأثر، فهذا يعنى أنه يجعل ماهو متلازم فى الأثر بشكل أساسى، المبدعين والحافظين، ينبع فى ماهية[٨٤]. لكن ما الفن ذاته حتى يحق لنا أن نعتبره منبعًا ؟

فى الأثر يجرى حدوث الحقيقة، وبالضبط حسب كيفية الأثر، تبعًا لذلك تم مسبقًا تحديد ماهية الفن كوضع للحقيقة فى الأثر. إلا أن هذا التحديد يحمل عن وعى دلالة مزدوجة، إنه يعنى أولاً أن الفن هو تثبيت للحقيقة، التى ترتب ذاتها، فى الشكل. وهذا يتم فى الإبداع كجلب للاخفاء الكائن، لكن وضع الحقيقة فى الأثر يعنى فى الوقت نفسه جعل كون الأثر ينطلق ويحدث، وهذا يتم باعتباره حفظا، هكذا يكون الفن هو الحفظ المبدِع للحقيقة فى الأثر. **وإذن يكون الفن صيرورة وحدوثًا للحقيقة.** فهل تنشأ الحقيقة من العدم؟ بالفعل إذا قصدنا بالعدم مجرد نفى الكائن وإذا تصورنا الكائن على أنه ما هو قائم عادة وما يُظهر قيام الأثر بعد ذلك أنه ليس كائنًا حقيقيًا بالفعل ويجعله يرتج. لا يمكن أبدًا أن نستخلص الحقيقة مما هو قائم ومعتاد، بل إن افتتاح المجال المفتوح وانفراج الكائن لا يحدث إلا بأن تتم صياغة مشروع الانفتاح، هذا الانفتاح الذى يصلنا من حيث أنه ملقى به إلينا.

تحدث الحقيقة باعتبارها انفراجًا واختفاء للكائن بأن يتم نظْمها. **كل فن هو فى ماهيته نظْم** من حيث إنه يترك قدوم حقيقة الكائن بما هو كذلك يحدث[٨٥]. إن ماهية الفن التى يقوم فيها الأثر الفنى والفنان معًا هى وضع الحقيقة لذاتها فى الأثر. يحدث انطلاقًا من ماهية الفن كنظْم أن الفن يفتح وسط الكائن موضعًا مفتوحًا يكون فى انفتاحه كل شىء مخالفًا لما هو عليه فى العادة، وبمقتضى المشروع الموضوع فى الأثر للاخفاء الكائن، ذلك اللاخفاء الذى يلقى بذاته إلينا، يصير من خلال الأثر كل ما هو معتاد وقائم حتى الآن لاكائنًا[٨٦]. فهذا يفقد القدرة على أن يعطى الكون كمقياس وأن يحافظ عليه. إن الغريب فى ذلك هو أن الأثر لا يؤثر بأية حال على ما هو كائن حتى الآن بواسطة علاقات التأثير السببية، حيث إن تأثير الأثر لا يكمن فى فعل التأثير، إنه يقوم فى تغير يحدث انطلاقًا من الأثر فى لاخفاء الكائن، أى الكون.

على أن النظْم ليس اختلاقًا شارداً لأى كائن وليس تحليقا للتمثل والتخيل فى اللاواقعى، إن ما يبسطه[٨٧] النظم كمشروع مضىء فى اللاخفاء وما يلقيه إلى الأمام فى شق الشكل هو المجال المفتوح الذى يجعله النظْم يحدث، وذلك بالضبط بحيث إن المجال المفتوح وسط الكائن هو ما يجعل الكائن يلمع ويرن. وفى النظرة الأساسية إلى ماهية الأثر وإلى علاقته بحدوث حقيقة الكائن تصبح إمكانية التفكير فى ماهية النظْـم، وهذا يعنى فى الوقت نفسه ماهية المشروع المبدع، انطلاقًا من الخيـال والمخيلة موضع شك.

إن ماهية النظْم التى عرفناها الآن عن بعد، لكن دون أن تكون معرفتنا بها بسبب ذلك غير محددة، يجب تسجيلها هنا كأمر جدير بالسؤال ينبغى تأمله.

إذا كان كل فن فى ماهيته نظْما، فيجب إرجاع فنون المعمار والصورة والصوت إلى الشعر، وهذا تعسف محض. أكيد، طالمًا اعتقدنا أن هذه الفنـون هى ضـــروب لفن اللغة، إذا جاز لنا أن ننعت الشعر بهذا الاسم الذى يمكن بسهولة أن يساء فهمه. لكن الشعر ليس إلا كيفية للمشروع المضىء للحقيقة، أى للنظم بهذا المعنى الواسع. ومع ذلك يحتل أثر اللغة، النظمُ بالمعنى الضيق، مكانة متميزة ضمن مجموع الفنون.

لكى نرى ذلك لا نحتاج إلى مفهوم سليم للغة. تُعتبر اللغة – حسب التصور الرائج – شكلا للتبليغ. إنها تصلح للتحدث والاتفاق، وبشكل عام للتفاهم. لكن اللغة ليست فقط وليست فى المقام الأول تعبيراً صوتيًا وكتابيًا عما يجب تبليغه. إنها لا تقوم فقط بنقل ما هو جـلى وخفى بصفته معنى مقصـــوداً إلى كلمات وجمــل، بل إن اللـغــة هى ما يجلب أولاً الكائن ككائن إلى المجال المفتوح، حيثما لا تحدث اللغة، كما هو الأمر فى كون الحجر والنبات والحيوان، لا يكون هناك أيضا انفتاح للكائن وبالتالى أيضا للاكائن[٨٨] ، وللخلاء.

عندما تسمى اللغة الكائن لأول مرة، فإن هذه التسمية تجلب الكائن إلى الكلمة وإلى الظهور، وهذه التسمية تعيِّن الكائن فى كـونه انطـلاقًا من هــذا الأخير[٨٩]، هذا القول هو صياغة مشروع المجال المنفرج الذى تتقرر داخله الصفة التى يأتى الكائن إلى المجال المفتوح. صياغة مشروع ما هى إيقاظ[٩٠] إلقاء يبعث من خلاله اللاخفاء

ذاتَه إلى الكائن بما هو كذلك. إن القرار الناجم عن المشروع يصبح فى الحال رفضًا لكل بلبلة غامضة يحتجب فيها الكائن وينسحب إليها.

القول الذى يصوغ مشروعًا نظم : مقولة العالم والأرض، قولة ميدان نزاعهما وبالتالى محل كل قرب وبعد للآلهة، النظم هو مقولة لاخفاء الكائن، وكل لغة هى حدوث تلك المقولة التى ينفتح فيها تاريخيا لشعبٍ عالُه ، وتتم المحافظة على الأرض بصفتها ماهو مغلق، فالقول الذى يصوغ مشروعًا هو ذلك الذى فى تهيئة ما يمكن قوله يحمل إلى العالم فى الوقت نفسه ما لا يمكن قوله[٩١] بما هو كذلك، وفى هذا القول تُنحت لشعب تاريخى مسبقًا الكلمات الأساسية لماهيته[٩٢]، أى انتمائه إلى تاريخ العالم[٩٣].

يتم التفكير فى النظم هنا فى معنى واسع وفى الوقت نفسه فى وحدة عميقة مع ماهية اللغة والكلمة إلى حد أنه يجب أن يبقى موضع سؤال هل الفن، وبالضبط فى كل كيفياته من فن المعمار إلى الشعر، يستنفد ماهية النظم[٩٤].

اللغة هى ذاتها نظم بالمعنى الأساسى. لكن نظراً لأن اللغة هى ذلك الحدث الذى فيه ينكشف كل مرة للإنسان الكائنُ ككائن، فإن الشعر، النظم بالمعنى الضيق، هو النظم الأكثر أصلية بالمعنى الأساسى[٩٥] ، وليست اللغة نظمًا لأنها الشعر الأصلى، بل إن الشعر يحدث فى اللغة لأن هذه تصون الماهية الأصلية للنظم. أما فنون المعمار والصورة فإنها تحدث دائمًا مسبقًا ودائمًا فقط فى المجال المفتوح للقولة والتسمية. إنها تكون مطبوعة وموجهة من قبل هذا المجال، ولهذا تبقى طرقًا وأساليب خاصة للكيفية التى ترتب بها الحقيقة ذاتها فى الأثر، وكل منها هو نظم خاص داخل انفراج الكائن الذى سبق أن حدث وبكيفية غير ملحوظة فى اللغة.

الفن باعتباره وضعا للحقيقة فى الأثر نظْمٌ، ولا يختص إبداع الأثر بطابع النظم، بل إن حفظ الأثر له أيضا طابع النظم، ولكن حسب كيفيته الخاصة؛ ذلك أن أثرًا لا يكون واقعيًا كأثر إلا إذا انتزعنا أنفسنا مما هو معتاد لدينا وانتقلنا إلى المجال المفتوح من قبل الأثر حتى نجعل ماهيتنا ذاتها تقف فى حقيقة الكائن.

ماهية الفن هى النظم. ولكن ماهية النظم هى تدشين[٩٦] الحقيقة. نفهم التدشين هنا بمعنى ثلاثى : التدشين كوهب والتدشين كتأسيس والتدشين كبدء، لكن التدشين لا

يكون واقعيا إلا فى الحفظ. وهكذا توازى كل كيفية للتدشين كيفية للحفظ. لا نستطيع الآن أن نبرز بنية ماهية الفن هاته إلا فى نقط قليلة بقدر ما يقدم التحديد السابق لماهية الأثر إشارة أولى لذلك.

وضع الحقيقة فى الأثر يقتحم اللامألوف، ويقلب فى الوقت نفسه المألوف وما يعتبر كذلك. إن الحقيقة المتفتحة فى الأثر لا يمكن إثباتها أو استنباطها انطلاقًا مما هو معروف إلى الآن، فالأثر يدحض قصر طابع الواقعية على هذا الأخير، لذلك فإن ما يدشنه الفن لا يمكن أبداً موازنته أو تعويضه بما هو قائم وما هو رهن إشارتنا، التدشين فضل أو وهب[٩٧].

إن المشروع الناظم للحقيقة الذى يقيم ذاته فى الأثر كشكل لا يتم أبداً إنجازه فى ما هو خالٍ وغير محدَّد، حيث إن الحقيقة يتم بالأحرى إلقاؤها للحافظين المقبلين، أى لبشرية تاريخية، إلا أن ما يلقى لا يُفرض أبداً اعتباطياً. إن المشروع الناظم بحق هو فتح ذلك الذى سبق أن ألقيت فيه الكينونة بصفتها تاريخية، وتلك هى الأرض، وبالنسبة لشعب تاريخى أرضه، الأساس المنغلق الذى يستند إليه مع كل ما يكونه سلفًا وما لا يزال خفياً عنه هو ذاته[٩٨]. لكن ما يسود انطلاقًا من علاقة الكينونة بلاخفاء الكون هو عالم هذا الشعب، ولهذا يجب فى المشروع استخراج كل ما أعطى مع الإنسان من الأساس المنغلق ووضعه صراحة على هذا الأساس. هكذا فقط يتم تأسيسه بصفته الأساس الحامل.

نظراً لأن كل إبداع هو استخراج بهذا المعنى، فإنه نهلٌ (استخراج الماء من النبع). على أن النزعة الذاتية الحديثة تسىء فوراً فهم ما هو خلاق[٩٩] معتبرة إياه إنجازاً عبقرياً لذات هى سيدة نفسها. تدشين الحقيقة ليس فقط تدشيناً بمعنى الوهب الحر، بل أيضًا بمعنى هذا التأسيس الواضع للأساس، إن المشروع الناظم يأتى من العدم من حيث إنه لا يستمد هبته مما هو متداول وقائم حتى الآن، ومع ذلك فهو لايأتى أبداً من العدم من حيث إن ما يلقى من خلاله ليس سوى المصير المتحفظ للكينونة التاريخية ذاتها.

يحمل الوهب والتأسيس فى ذاتهما سمة اللاتوسط التى تطبع ما نسميه بدءاً. إلا أن لاتوسط البدء، خصوصية القفز انطلاقًا مما لا يقبل التوسط، لا ينفى، بل يتضمن أن البدء يتهيأ لأطول مدة ودون إثارة للانتباه، إن البدء الحق كقفز هو دائمًا

سبق يتم فيه سلفًا استباق كل ما هو مقبل حتى ولو بصفته محتجبا(١٠٠)، إن البدء يتضمن سلفًا النهاية وهي في حالة اختفاء. ليس للبدء الحق سمة البداية التي تطبع ما هو بدائي، البدائي هو دائمًا دون مستقبل لأنه يفتقر إلى القفز الواهب والمؤسس ، وإلى السبق. إنه لا يستطيع أن يطلق شيئا آخر انطلاقًا من نفسه لأنه لا يحتوي أي شيء خارج ما هو محبوس داخله.

أما البدء فإنه يحتوي دائمًا على الامتلاء اللامنكشف للامألوف، أي للنزاع مع ما هو مألوف. الفن كنظم هو تدشين بالمعنى الثالث لإشعال نزاع الحقيقة(١٠١)، هو التدشين كبدء. كلما تطلب الكائن في كليته بصفته الكائن ذاته أن يتأسس في الانفتاح بلغ الفن ماهيته التاريخية باعتباره تدشينا. حدث هذا في الغرب لأول مرة لدى الإغريق حيث وُضِع في الأثر بكيفية أساسية ماذا سيعني الكون مستقبلاً. إن الكائن في كليته الذي تم فتحه بهذه الكيفية تغير فيما بعد إلى الكائن بمعنى ما هو مخلوق من قبل الإله. حدث ذلك في العصر الوسيط، وهذا الكائن تغير من جديد في بداية العصر الحديث وخلاله، وأصبح الكائن هو الموضوع الذي يمكن بواسطة الحساب السيطرة عليه والنفاذ إليه. وفي كل مرة كان ينبلج عالم جديد وأساسي. في كل مرة كان يجب ترتيب انفتاح الكائن في الكائن ذاته من خلال تثبيت الحقيقة في الشكل. في كل مرة كان يحدث لاخفاء الكائن. وهذا اللاخفاء يضع ذاته في الأثر، فهذا الوضع يحقق الفن.

كلما حدث الفن، أي كلما كان هناك بدء، عرف التاريخ دفعة، ابتدأ التاريخ لأول مرة أو من جديد. ولا يعني التاريخ هنا تعاقب وقائع ما في الزمن مهما كانت أهميتها. التاريخ هو خروج شعب ما إلى ما أوكل إليه باعتبار ذلك ولوجًا إلى ما أعطي معه(١٠٢).

الفن هو وضع الحقيقة في الأثر. ويختفي في هذه الجملة ازدواج أساسي في الدلالة تكون الحقيقة بمقتضاه ذاتًا للوضع وموضوعًا له في الوقت نفسه(١٠٣). لكن الذات والموضوع هما هنا اسمان غير مناسبين. إنهما يحولان دون تفكير هذه الماهية المزدوجة الدلالة، وهي مهمة لا تدخل في سياقنا هذا. والفن تاريخي، وهو بصفته تاريخي، فالحفظ المبدع للحقيقة في الأثر يصنع الفن باعتباره نظمًا، وهذا تدشين بالمعنى الثلاثي للوهب والتأسيس والبدء. الفن باعتباره تدشينا هو تاريخي بمعنى أساسي. وليس المقصود بذلك فقط أن الفن له تاريخ بالمعنى الخارجي الذي

مفاده أنه يرد أيضًا في مجرى الأزمان بجانب الكثير من الأشياء الأخرى وأنه خلال ذلك يتغير ويزول ويُقدِّم للمؤرخ مظاهر مختلفة. الفن تاريخ(١٠٤) بالمعنى الأساسي، أي بمعنى أنه يؤسس التاريخ.

الفن يجعل الحقيقة تنبع، فالفن كحفظ مدشِّن يحقق - قفزًا - حقيقة الكائن في الأثر. تحقيق شيء ما قفزًا، نقله في القفز المدشِّن إلى الكون انطلاقًا من أصل ماهيته، هذا ما تعنيه كلمة المنبع(١٠٥).

منبع الأثر الفني - أي في الوقت نفسه منبع المبدعين والحافظين، أي الكينونة التاريخية لشعب - هو الفن. والأمر على هذا النحو لأن الفن هو في ماهيته منبع : كيفية متميزة تصير الحقيقة حسبها كائنة، أي تاريخية.

نسأل عن ماهية الفن، لماذا نسأل هكذا؟ نسأل هكذا لكي نتمكن من أن نسأل بكيفية أكثر أصلية هل يمثل الفن في كينونتنا التاريخية منبعًا أو لا ؟ وهل يمكن أن يكون منبعًا وهل يجب ذلك ؟ وفي أية شروط ؟

هذا التمعن لا يستطيع أن يُحدث الفن وصيرورته قسرًا، ولكن هذه المعرفة المتمعنة هي التمهيد المؤقت، وبالتالي الذي لا غنى عنه، لكي يصير الفن(١٠٦). وهذه المعرفة هي وحدها التي تهيئ للأثر مكانته، وللمبدعين طريقهم وللحافظين موقعهم.

في هذه المعرفة، التي لا يمكن أن تنمو إلا ببطء، يتقرر هل يمكن أن يكون الفن منبعًا؟ ثم هل يجب أن يكون سبقًا؟ أم هل ينبغي أن يبقى مجرد شيء إضافي يمكن بالتالي فقط إيراده مع أشياء أخرى كظاهرة للثقافة أصبحت معتادة؟

هل نحن في كينونتنا تاريخيًا عند المنبع؟ هل نعرف، أي هل نراعي ماهية المنبع ؟ أم هل لم نبق نعتمد في تعاملنا مع الفن إلا على معلومات ثقافية تنتمي للماضي ؟

بالنسبة لهذا المفترق وللحسم فيه هناك علامة لا تخدع. وهولدرلين، الشاعر الذي ما زال على الألمان أن يستوعبوه، ذكر هذه العلامة بقوله :

" بصعوبة يغادر مكانه

ما يقيم عند المنبع "

الترحال، المجلد ٤ (طبعة هلينجرات) ص ١٦٧ .

ملحق

تتعلق التأملات السالفة بلغز الفن، ذلك اللغز الذى هو الفن ذاته، إننا لا نطمح إلى حل هذا اللغز، فمهمتنا تنحصر فى أن نراه.

منذ الوقت الذى نشأ فيه تقريبًا تفكير خاص بالفن والفنـــانين نُعت هذا التفكير بأنه إستطيقى. تنظر الإستطيقا إلى الأثـــر الفنـــى كموضوع، وبالضبط كموضـــوع الـ a'isthesis، للتلقى الحسى بالمعنى الواسع للكلمة. هذا التلقى يسمى اليوم معايشة. إن الكيفية التى يعيش بها الإنسان الفن يجب أن تبين لنا ماهيته. المعيش هو الينبوع الأساسى ليس للاستمتاع الفنى فحسب، بل كذلك للإبداع الفنى. المعيش هو كل شيء. لكن ربما كان المعيش هو المجال الذى يموت فيه الفن. يحدث الموت ببطء شديد لدرجة أنه يحتاج إلى بضعة قرون.

صحيح أن المرء يتحدث عن الآثار الفنية الخالدة وعن الفن كقيمة أزلية، وهكذا يتكلم المرء تلك اللغة التى لا تنظر بدقة إلى الأشياء الأساسية، لأنها تخشى أن يكون معنى النظر بدقة فى نهاية الأمر هو التفكير. أى خوف اليوم يفوق الخوف من التفكير ؟ هل للحديث عن الآثار الخالدة والقيمة الأزلية للفن فحوى ومضمون ؟ أم أن الأمر يتعلق بمجرد أشكال للحديث لم يفكَّر فيها سوى نصف تفكير فى زمن تتحى فيه الفن العظيم مع ماهيته عن الإنسان ؟

فى "محاضرات الإستطيقا" لهيجل، التى تمثل فى تاريخ الغرب أشمل تمعن فى ماهية الفن لأنه تم تصوره انطلاقًا من الميتافيزيقا، ترد هذه الجمل:

"لم يعد الفن بالنسبة لنا الشكل الأرقى الذى تمنح فيه الحقيقة الوجود لذاتها." (المؤلفات، ١٠ ، ١، ص ١٣٤) "يمكننا بالفعل أن نأمل فى أن يرتقى الفن ويكتمل أكثر فأكثر، إلا أن شكله قد توقف عن أن يكون هو الحاجة العليا للـروح." (المرجع نفسه، ص ١٣٥) "فى كل هذه الجوانب يكون الفن ويبقى بالنسبة لنا من ناحية غايته العليا منتميا للماضى." (نفسه ، ص ١٦)

لا يمكن تفنيد الحكم الذى نطق به هيجل فى هذه الجمل من خلال تسجيل ميلاد آثار واتجاهات فنية عديدة وجديدة منذ أن أعطى هيجل محاضراته عن الإستطيقا آخر مرة فى شتاء ١٨٢٨ – ٢٩ بجامعة برلين. فهيجل لم يكن يقصد أبدا إنكار هذه الإمكانية. إلا أن السؤال يبقى هو: هل ما زال الفن كيفية أساسية وضرورية لحدوث الحقيقة الحاسمة بالنسبة لكينونتنا التاريخية ؟ أو أنه لم يعد كذلك ؟ وإذا كان الفن لم يعد كذلك فإن السؤال يظل : لماذا ؟ إن القرار بصدد حكم هيجل لم يصدر بعد؛ فوراء هذا الحكم يقوم التفكير الغربى منذ الإغريق، ذلك التفكير الذى يستجيب لحقيقة للكائن قد تم حدوثها. إن القرار بصدد حكم هيجل سيصدر، إذا ما صدر، عن حقيقة الكائن تلك وحولها. وإلى ذلك الحين يبقى الحكم سارياً. لذلك فقط فإن السؤال: هل الحقيقة التى يقولها هذا الحكم نهائية ؟ وماذا سيكون إذن الأمر فى هذه الحالة ؟ سؤال ضرورى.

لا يمكن طرح هذه الأسئلة التى تهمنا حيناً بكيفية أوضح وحيناً آخر بكيفية ضبابية، إلا إذا تأملنا قبل ذلك ماهية الفن. نحاول أن نقطع بعض الخطوات بطرح السؤال عن أصل الأثر الفنى، وينبغى أن نضع طابع الأثر فى الأثر أمام نظرنا. وما تعنيه كلمة المنبع هنا تم تدبره انطلاقا من ماهية الحقيقة.

إن الحقيقة التى نتحدث عنها ليست هى ما يُعرف تحت هذا الاسم وما يُنسب إلى المعرفة والعلم كخاصية لهما لكى يتم تمييزها عن الجمال والخير اللذين يعتبران اسمين لقيم السلوك غير النظرى.

الحقيقة هى لاخفاء الكائن بما هو كائن. الحقيقة هى حقيقة الكون. إن الجمال لا يرد بجانب هذه الحقيقة. عندما تضع الحقيقة ذاتها فى الأثر، فإنها تظهر، والظهور – من حيث إنه كون الحقيقة فى الأثر وكأثر – هو الجمال، وهكذا ينتمى الجميل إلى حدوث الحقيقة. إنه ليس متعلقاً بالإعجاب فقط وليس مجرد موضوع له. وإذا كان الجميل يقوم فى الصورة، فذلك فقط لأن الصورة forma لمعت قديماً انطلاقاً من الكون ككائنية[١٠٧] للكائن، آنذاك حدث الكون كـ eídos ، الـ Idéa انتظمت فى الـ morphé ، الـ súnolon، الكل الموحد للـ morphé والـ hle، أى الـ érgon، يكون على كيفية الـ enérgeia .

هذه الكيفية للحضور أصبحت actualitas الـ ens actu الـ actualitas ، وأصبحت الوجود الواقعى(١٠٨)، وهذا أصبح الموضوعية. والموضوعية أصبحت معيشًا. فى الكيفية التى يكون الكائن حسبها بالنسبة لتفكير العالم الغربى هو الواقعى، يختفى ترابط من نوع خاص بين الجمال والحقيقة. يستجيب تاريخ ماهية الفن الغربى لتغير ماهية الحقيقة. هذا الفن لا يمكن فهمه انطلاقًا من الجمال منظوراً إليه لذاته أو انطلاقًا من المعيش، هذا إذا كان المفهوم الميتافيزيقى للفن يبلغ ماهيته.

إضافة

فى ص ١٠٩ و ١١٧ يلح على القارئ اليقظ إشكال أساسى، حيث يظهر كما لو كان من غير الممكن أبداً التوفيق بين عبارة "تثبيت الحقيقة" وعبارة "ترك وصول الحقيقة يحدث". ففى "التثبيت" Feststellen يكمن فعل للإرادة يغلق الباب أمام الوصول وبالتالى يصده. وعلى خلاف ذلك ينم "ترك الحدوث" عن خضوع، وبذلك - إذا جاز التعبير - عن غياب لفعل الإرادة يفسح الطريق.

يتبدد هذا الإشكال عندما نفهم التثبيت بالمعنى المقصود فى نص الدراسة بأكمله، أى قبل كل شىء فى التحديد الأساسى "وضَع فى الأثر". يتلازم مع "أوقف" stellen و"وضع" setzen الفعل "أرقد" legen كذلك، هذه الأفعال الثلاثة يعبِّر عنها بكيفية موحدة اللفظ اللاتينى ponere(١٠٩).

يجب أن نفهم "أوقف" بمعنى thésis . هكذا نقول فى ص ١٠٦ : "وضَع وشغَل يتم فهمهما هنا دائمًا (!) بالمعنى الإغريقى لـ thésis الذى يدل على نصب شىء فى المجال اللامختفى." يعنى اللفظ الإغريقى "وضع" : أوقف، بمعنى جعل شيئًا، تمثالاً مثلاً، ينتصب ؛ ويعنى : أرقد، طرح النذر أرضاً. أوقف و أرقد يعنيان جلْب الشىء إلى المجال اللامختفى، وتقدم به إلى الحاضر، أى جعْل الشىء معروضاً(١١٠). وضع وأوقف لا يعنيان هنا فى أى سياق أوقف الشىء أمام (الأنا - الذات) إيقافًا مستثيراً بالمعنى الحديث. إن وقوف التمثال (أى حضور اللمعان اللامح) يختلف عن وقوف ما يقف أمامنا بالمعنى الحديث للموضوع. "الوقوف" (قارن ص ٨٠) هو ثبات اللمعان، أما وضع الأطروحة Thesis ، النقيض Anti-thesis ، التركيب Synthesis فتعنى فى جدل كانط والمثالية الألمانية إيقافًا داخل دائرة ذاتية الوعى. بناءً على ذلك أول هيجل الـ thésis الإغريقية - وذلك عن حق إذا أخذنا موقعه بعين الاعتبار - بمعنى الوضع المباشر للموضوع. لذلك فهذا الوضع ما زال بالنسبة له غير حقيقى، لأنه لم يتم بعدُ توسطُه من قِبَل النقيض والتركيب. (قارن الآن : "هيجل والإغريق" فى "علامات الطريق" ١٩٦٧).

لكن إذا احتفظنا نصب أعيننا فى "أصل الأثر الفنى" بالمعنى الإغريقى لـ thésis : جعل الشيء معروضًا فى لمعانه وحضوره، فإن السابقة "ثابت" Fest فى كلمة التثبيت Feststellen لا يمكن أبدًا أن تتخذ معنى ما هو متحجر، غير متحرك، راسخ.

"ثابت" Fes تعنى له محيط، منتظم داخل الحد péras ، موضوع فى محيط (ص. ١٠٨). إن الحد – بالمعنى الإغريقى – لا يغلق، بل إنه من حيث إنه مُخرَج هو ما يجعل الحاضر يلمع. الحد يفسح الطريق إلى المجال اللامختفى؛ فالجبل فى شموخه وسكونه يقف فى الضوء الإغريقى بفضل محيطه. الحد المثبِّت هو ما يكون ساكنًا ـ وبالضبط فى امتلاء التحرك ـ كل ذلك يصح بالنسبة للأثر بالمعنى الإغريقى للـ érgon ، الذى تجمِّع كيفية كونه، الـ enérgeia ، فى ذاتها حركة أكثر بصفة لانهائية من كل "الطاقات" الحديثة.

هكذا لا يمكن إذن بتاتًا أن يتنافى "تثبيت" الحقيقة، إذا تم فهمه بكيفية سليمة، مع "تركها تحدث". ذلك أن هذا الترك ليس سلبيًا، بل فعالية عليا (قارن "محاضرات ومقالات"،١٩٥٤، ص ٤٩) بمعنى thésis ، "تأثير" و"فعل إرادة" تم تحديده فى هذه الدراسة ص ١١٣ بصفته "الولوج المتخارج للإنسان فى وجوده إلى لاخفاء الكون." ومن جهة أخرى، فإن "الحدوث" فى" ترك الحقيقة تحدث" هو الحركة التى تسود فى الانفراج والاختفاء، وبكيفية أدق فى وحدتهما، أى حركة انفراج الاختفاء بما هو كذلك، الذى عنه [الاختفاء] يصدر أيضًا كل لمعان. إن هذه "الحركة" تتطلب أكثر من ذلك تثبيتًا بمعنى الإخراج Her-vor-bringen بحيث إن الجلب Bringen يجب فهمه بالمعنى المذكور فى ص ١٠٧ والتى تليها، من حيث إن الإخراج المبدِع (الناهل)(١١١) يكون "بالأحرى تلقيا واستلامًا داخل الارتباط باللاخفاء."

وفقًا لما تم شرحه إلى الآن تتحدد دلالة كلمة "وحدة كيفيات الإيقاف" Ge-stell المستعملة فى ص ١٠٩ : تجميع الإخراج Her-vor-bringen ، تجميع ترك الشيء يأتى نحو الأمام إلى الشق كمحيط (péras)(١١٢) بفضل فهم "وحدة كيفيات الإيقاف Ge-stell" على هذا النحو يتضح المعنى الإغريقى للـ morphé كشكل Gestalt . وبالفعل فإن كلمة Ge-stell التى تم استعمالها فيما بعد صراحة كمفتاح لماهية التقنية تم فهمها انطلاقًا من ذلك الـ Ge-stell (وليس انطلاقًا من الـ Gestell بمعنى الهيكل

الذى توضع عليه الكتب أو بمعنى تركيب الآلات)، ذلك السياق هو أكثر أساسية لأنه أكثر ارتباطًا بقدر الكون. إن الـ Ge-stell كماهية للتقنية الحديثة ينحدر من "جعل الشيء معروضًا" كما فكره الإغريق، logos ، من الكلمة الإغريقية poiesis وthésis فى إيقاف الـ Ge-stell ، أى الآن : الاستثارة إلى تأمين كل شيء، يتحدث مطلب تقديم الحساب ratio redenda ، أى lógon didónai ، وذلك طبعًا بحيث إن هذا المطلب يتخذ فى الـ Ge-stell سيطرة اللامشروط ، وإن التمثل Vor-stellen تجمع انطلاقًا من التلقى الإغريقى فى التأمين Sicher-stellen والتثبيت Fest-stellen(١١٣).

عند سماع كلمة التثبيت Fest-stellen والـ Ge-stell فى "أصل الأثر الفنى" يجب من جهة إبعاد الدلالة الحديثة للإيقاف Stellen والـ Gestell ، لكن فى الوقت نفسه لا يحق لنا، من جهة أخرى، أن نغفل كيف وإلى أى حد يأتى الكون الذى يحدَّد كـ Ge-stell العصر الحديث من القدر الغربى للكون وأنه ليس مختلقًا من قبل الفلاسفة، بل موجَّها لتفكير المفكرين . (قارن "محاضرات ومقالات"، ص ٢٨ وص ٤٩).

يبقى من الصعب معالجة التحديدات التى قُدمت فى صيغة قصيرة فى ص ١٠٦ حول "الترتيب" و"ترتيب الحقيقة لذاتها فى الكائن". هنا أيضا يجب أن نتجنب فهم "رتب" einrichten فهمًا حديثًا وحسب محاضرة التقنية بمعنى "نظم" و"جهز". بل إن "الترتيب" يقصد "اتجاه الحقيقة نحو الأثر" الوارد فى ص ١٠٧، أى نحو أن تصير الحقيقة، وهى فى طابع أثرى، هى ذاتها كائنة وسط الكائن (ص ١٠٦).

إذا تأملنا كيف أن الحقيقة كلاخفاء للكائن لا تعنى سوى حضور الكائن بما هو كذلك، أى الكون (انظر ص ١١٨)، فإن الحديث عن ترتيب الحقيقة، أى الكون، لذاتها فى الكائن يلامس الاختلاف الأنطولوجى المطروح موضع سؤال (قارن " الهوية والاختلاف"، ١٩٥٧، ص ٣٧ وما يليها). لهذا يرد (فى "أصل الأثر الفنى"، ص ١٠٦ والتى تليها) بكيفية حذرة: " بالإشارة إلى ترتيب الانفتاح لذاته فى المجال المفتوح يلامس التفكير ميدانًا لا يمكن هنا بعدُ تفصيله." تتحرك دراسة "أصل الأثر الفنى" بأكملها عن وعى، ومع ذلك دون تصريح، على طريق السؤال عن ماهية الكون. إن التمعن فى ما هو الفن محددٌ كلية وبكيفية قاطعة انطلاقًا من السؤال عن الكون وحده. ليس الفن قطاعًا للعمل الثقافى ولا ظاهرة للروح، إنه ينتمى

إلى الخصوصية Ereignis(١١٤) التى انطلاقًا منها فقط يتحدد "معنى الكون" (قارن "الكون والزمان"). إن السؤال عن ما هو الفن هو من تلك الأسئلة التى لم تقدم الدراسة أجوبة عنها، وما يظهر على أنه كذلك ليس سوى توجيهات للتساؤل. (قارن الجمل الأولى من الملحق)

تدخل ضمن هذه التوجيهات إشارتان مهمتان فى ص ١١٧ وص ١٢٢ . فى كلا الموضعين هناك حديث عن "ازدواج فى الدلالة". فى ص ١٢٠ ذُكر "ازدواج أساسى فى الدلالة" يتعلق بتحديد الفن "كوضع للحقيقة فى الأثر". تبعا لذلك تكون الحقيقة مرة "ذاتًا" ومرة أخرى "موضوعًا". كلا التحديدين يبقى "غير مناسب". إذا كانت الحقيقة هى "الذات"، فإن التحديد "وضع الحقيقة فى الأثر" يعنى "وضع الحقيقة لذاتها فى الأثر" (قارن ص ١١٧ وص ٨٠). هكذا يكون قد تم فهم الحقيقة انطلاقًا من الخصوصية. لكن الكون موجَّه للإنسان وليس بدونه. وعليه يتحدد الفن فى الآن نفسه كوضع للحقيقة فى الأثر، حيث تكون الحقيقة الآن "موضوعًا" ويكون الفن هو الإبداع والحفظ البشريين.

فى الارتباط البشرى بالفن ينشأ الازدواج الآخر فى دلالة وضع الحقيقة فى الأثر، الذى تم ذكره كإبداع وحفظ فى ص ١١٧ أعلاه. حسب ص ١١٧ والتى تليها، وص ٨٤ يقوم الأثر الفنى والفنان "معًا" فى ماهية الفن. فى عبارة "وضع الحقيقة فى الأثر"، حيث يبقى "من" أو "ما" الذى "يضع" وبأية كيفية غير محدد ولكن قابلا للتحديد، يختفى الارتباط بين الكون وماهية الإنسان، هذا الارتباط الذى تم فهمه فى هذه الصيغة بكيفية غير مناسبة. وهذه صعوبة محرجة(١١٥) واضحة لدى منذ "الكون والزمان" وتم التعبير عنها بعد ذلك فى صيغ متعددة (قارن "حول سؤال الكون" الصادر مؤخرًا، والدراسة الحالية، ص ١٠٦ "لنكتف بالتنبيه إلى أنه ...").

إن الإشكالات التى تخيم هنا تتجمع بعد ذلك فى المحل الحق للنقاش، هناك حيث تمت ملامسة ماهية اللغة والنظم، كل ذلك بدوره فقط بالنظر إلى تلازم الكون والقولة.

تبقى هناك صعوبة لا يمكن تلافيها هى أن القارئ، الذى يأتى طبعًا إلى الدراسة من الخارج، يتصور الأشياء ويؤولها فى البداية ولمدة طويلة دون اعتبار المجال المسكوت عنه الذى منه ينبع ما يتعين التفكير فيه. لكن بالنسبة للكاتب ذاته تبقى الصعوبة هى أن يتكلم فى كل محطة من المحطات المختلفة لطريقه اللغة المناسبة.

الهوامش

(١) Ursprung : أصل، مصدر، منبع. فضلنا استعمال الكلمة الأخيرة لأن الأمر لا يتعلق عند هايدجر بأصل ساكن يتولد عنه الأثر ليتركه وراءه وينفصل عنه، بل بمنبع ينبثق أو ينبع منه الأثر الفنى باستمرار ويستمد منه وجوده، كما هو الشأن مثلاً بالنسبة لمنبع نهر. وسيعمل هايدجر فى نهاية النص على تأويل كلمة Ursprung انطلاقًا من كلمة Sprung التى تعنى القفز.

(٢) Werk : عمل، أثر. تجنبنا استعمال كلمة عمل لأنه يمكن أن يفهم منها أيضا فعالية الفنان وليس فقط ما ينتجه، وهذا ما من شأنه أن يجعل سؤال هايدجر عن الفن يفهم كسؤال عن فعالية الفنان، وهو الأمر الذى يرفضه هايدجر بكيفية قاطعة. لهذا فضلنا استعمال كلمة الأثر، لكن لا يجب أن نفهم الآثار بمعنى مخلفات الماضى، فالآثار الفنية يمكن أن تنتمى للماضى كما يمكن أن تنتمى للحاضر.

(٣) wesen : يحدث. السؤال عن منبع الأثر الفنى يصبح سؤالا عن ماهية الفن. نستعمل الماهية لترجمة الكلمة الألمانية das Wesen . هايدجر لا يفهم الماهية بمعنى المفهوم العام الذى تندرج تحته الأشياء الجزئية، بل يعتبرها ما ينتشر، يسود ويحدث فى هذه الأشياء ويتخللها. ولهذا يدعو فى كثير من المناسبات إلى قراءة das Wesen التى تعنى الماهية كمصدر للفعل الألمانى wesen الذى لا يستعمل اليوم والذى ترجمناه بالفعل يحدث. وبذلك يضفى هايدجر طابع الفعل على الماهية das Wesen . إذا أردنا أن نجد ماهية das Wesen الفن، فيجب أن نبحث عنها هناك حيث يحدث wesen الفن. يحدث الفن فى الأثر الفنى، أى ينتشر، يتحقق، ينشر ماهيته ويكون فاعلاً ومؤثراً فى الأثر الفنى.

(٤) يجب التمييز هنا بين الحلقة المفرغة أو الدور circulus vitiosus التى تعتبر خرقًا للمنطق والتى نصادفها عندما يضم تعريف حدٍّ هذا الحد ذاته أو عندما يفترض البرهان كمقدمة القضيةَ التى يجب البرهنة عليها، وبين الحلقة الهرمنيوطيقية der hermeneutische Zirkel التى نصادفها عند محاولة فهم النصوص وتأويلها والتى تتخذ عدة أشكال. مثلا لفهم النص فى كليته لا بد من فهم الأجزاء التى يتكون منها، لكن فهم هذه الأجزاء يتوقف بدوره على فهم النص فى كليته. الحلقة التى نواجهها فى هذه الفقرة تتمثل فى أننا لا يمكن أن نفهم الأثر الفنى إلا إذا فهمنا ما هو الفن، لكن من جهة أخرى لا يمكن أن نفهم الفن إلا إذا فهمنا الأثر الفنى. ليست الحلقة الهرمنيوطيقية عيبًا يجب تجنبه، فهذا غير ممكن، بل يجب أن نعرف كيف نسير فيها حتى يكون هذا السير غنيًا ومثمراً. وسبق أن عالج هايدجر مشكلة الحلقة الهرمنيوطيقية فى ص٣٤ من "الكون والزمان"، حيث أبرز أن هذه الحلقة لا تواجهنا عند دراسة النصوص فقط، لأن التأويل والفهم ليسا مجرد كيفيتين للتعامل مع النصوص، بل هما تحديدان أساسيان لكون الإنسان عمومًا. إن الحلقة الهرمنيوطيقية هى شكل لإنجاز الكينونة، وهى تتجذر فى البنية الأنطولوجية للكينونة وتنشأ عن زمانيتها، لذلك لا يمكن أبداً تجنبها.

(٥) selbstverständlich : تعنى هذه الكلمة عمومًا عند هايدجر ما هو مقبول من تلقاء ذاته، بمقتضى

العادات والأساليب الفكرية الرائجة، ترجمناها بكلمة بديهي، لكن يجب الانتباه إلى أن هايدجر يستعمل هذه الكلمة بمعنى يكاد يكون قدحيًا لأنها تعبر عن ما هو رائج ومقبول هكذا دون مساءلة أو نقد.

(٦) die bloßen Dinge : أي الأشياء التي هي مجرد أشياء وليست أكثر من ذلك، الأشياء التي لا تتوفر فوق شيئيتها على أية دلالة. ترجمناها بعبارة الأشياء المجردة.

(٧) das Sein : نستعمل لترجمة هذا المفهوم كلمة الكون كمصدر للفعل كان، وتبدو لنا أكثر ملاءمة لأنه يمكن أن نسمع فيها دلالتين أساسيتين: فالفعل كان يدل على الحال (مثلاً : {كنتم خير أمة أخرجت للناس}، وفي الوقت نفسه على الوجود (مثلاً : «ما شاء الله كان»). في مقابل ذلك خصصنا كلمة الوجود لترجمة die Existenz وكلمة الكينونة لترجمة das Dasein .

(٨) يستعمل هايدجر هنا فعل übersetzen في دلالتين مختلفتين. لا يظهر الفرق بين دلالتي هذا الفعل إلا عند تصريفه أو النطق به: عندما يتم التشديد على الشطر الأول (über)، فإنه يعني العبور من ضفة إلى أخرى، أو نقل شيء من ضفة إلى أخرى. أما عندما يتم التشديد على الشطر الثاني (setzen) فيعني الترجمة، أي نقل كلمة أو نص من لغة إلى أخرى.

(٩) das Wort : عندما تجمع على Wörter die يكون معناها الكلمة كوحدة لغوية، في هذه الحالة نترجمها بلفظ وألفاظ. أما عندما تجمع على die Worte فتعني الكلمة من حيث إن لها دلالة أساسية ووزن خاص وقوة موجهة في لغة أو ثقافة معينة، في هذه الحالة نترجمها بكلمة.

(١٠) Subjekt : عندما يتعلق الأمر بالجملة أو القضية تعني هذه الكلمة الموضوع (في مقابل المحمول)، وأصلها هو اللفظ اللاتيني subiectum الذي يقول عنه هايدجر إنه ترجمة محرفة للفظ الإغريقي hu-pokeímenon .

(١١) das Eigenwüchsige : ما هو ناشيء بذاته، يقصد ما يقوم أمامنا انطلاقًا من ذاته ومن تلقاء نفسه، أي دون مساهمتنا.

(١٢) die Stimmung الحال الوجداني، تحديد أساسي للكينونة، هو الكيفية الأولية التي ينفتح لنا بها كوننا وكون الأشياء والعالم، إن الكينونة تكون دائمًا في حال وجداني ما. ليست الأحوال الوجدانية ظواهر تظهر أحيانا ثم تختفي، بل إنه ينتمي للبنية الأنطولوجية للكينونة أنها توجد دائما في أحوال وجدانية. فالأحوال الوجدانية (من فرح أو حزن، خوف أو طمأنينة، يأس أو أمل ...) هي كيفيات أساسية يجد فيها الإنسان ذاته وسط الكائن في كليته على هذا النحو أو ذاك. إن الأحوال الوجدانية تحمل وتوجه كل سلوك للكينونة إزاء ذاتها وإزاء الأشياء. ترتبط كلمة Stimmung بكلمة Stimme التي تعني الصوت، فالحال الوجداني Stimmungهو بمثابة صوت، فهو الكيفية الأولية التي ندرك بها كوننا وسط الكائن في كليته والتي يبدو لنا بها الكائن في كليته وينفتح لنا، وبهذا المعنى فهي صوت لأنها "تقول" لنا شيئا ما. ترتبط Stimmung كذلك بالفعل stimmen ، ومن ضمن معانيه ضبط أوتار آلة موسيقية، فالحال الوجداني الذي يتملكنا في وضعية معينة يناغم تصرفاتنا ويضبط إيقاعها ويجعلها منسجمة فيما بينها. ويعني الفعل stimmen أيضًا bestimmen أي حدد، فالحال الوجداني يطبع تصرفاتنا ويحددها ويوجهها.

(١٣) يعتدي على الشيء أو يدوسه، أي يفرض عليه فهما مسبقًا ليس مستمدا من الشيء هو ذاته.

(١٤) تأتى الأشياء إلى جسمنا لأن الإحساسات المذكورة تحدث فينا وترتبط بنا ارتباطًا وثيقًا.

(١٥) عندما يتكلم هايدجر هنا وفى مواضع أخرى من النص عن ثبات الشيء أو الأثر، فيجب أن يفهم الثبات أساسًا وبالدرجة الأولى بمعنى صلابة هذا الشيء، متانته، وقوفه وانتصابه، أى بالمعنى الذى نقصده مثلاً عندما نتكلم عن بنيان ثابت، على عكس ما هو رخو ومتهافت.

(١٦) eídos : تترجم هذه الكلمة مثل كلمة idéa فى سياق فلسفة أفلاطون بالمثال أو الفكرة. ويرى هايدجر أن هذه الكلمة كانت تعنى فى اللغة اليومية إلى حدود زمن أفلاطون وأرسطو المظهر أو المنظر الذى يتقدم به الشيء لعيننا الحسية والذى نحدد انطلاقًا منه هذا الشيء حسب النوع الذى ينتمى إليه : شجرة، منزل، حصان ... لهذا ترجمناها هنا بلفظ هيئة.

(١٧) Umriß : محيط، المقصود هنا المحيط بالمعنى الهندسى، أى السطح الخارجى لشيء ما أو مجموع الخطوط التى تحد هذا الشيء.

(١٨) يلوح لنا: أى يظهر ويتبدى لنا، يقدم ذاته إلينا. إن الاستعمالية هى السمة التى انطلاقًا منها نفهم الأداة ونمنحها دلالة فى سياق عالمنا.

(١٩) أداة لأجل شيء ما : يحدد هايدجر الأداة أنطولوجيا من حيث إنها لأجل شيء ما، إنها ليست هنا، أى لا توجد كأداة، إلا من حيث إنها تصلح لإنجاز غرض ما.

(٢٠) يتميز الأثر بأنه مكتف بذاته selbstgenügsam ليست الأداة مكتفية بذاتها، لأننا نبدأ فى استخدامها لتحقيق أغراض ما بمجرد أن تصبح جاهزة، أما الأثر الفنى فإنه عند اكتماله يستقل عن الفنان ولا يستعمل لتحقيق أى غرض، إنه لا يتوفر على غاية خارج ذاته.

(٢١) zu nichts gedrängt : عندما يصبح الأثر أثرًا لا يكون من الممكن أن يُدفع باتجاه شيء ما أو أن يوجه نحو شيء ما كما هو الأمر بالنسبة للأداة مثلاً، ومن هذه الناحية فهو يشبه الشيء المجرد. لذلك ترجمنا هذه العبارة بـ : لا يخضع لتأثيرنا.

(٢٢) das Sichzurückhalten : تحفظ الشيء وإمساكه لذاته، أى عدم ظهوره كما هو فى ذاته، انفلاته من قبضة التفكير.

(٢٣) فى عالم الفلاحة تكون الأداة محمية، أى فى عالم الفلاحة تكون الأداة ما هى، تحدث كأداة ويظل كونها كأداة مصونًا.

(٢٤) die Verläßlichkeit : ترجمناها بالثقة، لكنها تعنى بالضبط كون الأداة محط ثقة، أى أنه يمكننا التعويل عليها والاعتماد عليها.

(٢٥) das Stehen : الوقوف، ويعنى هنا أن يكون الشيء واقفا أى منتصبًا، أى أن يظهر صراحة. إننا مثلا لا يمكن أن نستعمل أداة حسب هايدجر إلا على ضوء فهمنا لكونها، لكن هذا الكون لا يكون عادة حاضرًا بكيفية صريحة، بل يبقى ضمنيًا. أما فى لوحة فإن جوخ فإن كون الأداة يتبدى صراحة، ينتصب أمامنا، يظهر كما هو ويصبح لامعًا.

(٢٦) hervorbringen : أنتج، أحدث. ترجمناها بفعل أخرج الذى يبدو أقرب إلى المعنى الذى يقصده هايدجر، وسنرى فيما بعد كيف يؤول هايدجر هذه الكلمة.

(٢٧) إذا كانت الحقيقة تحدث، فمعنى ذلك أنها تاريخية، لكن ليس بالمعنى المتداول، بل بالمعنى الذى سيتضح فيما بعد. هناك فى اللغة الألمانية قرابة بين geschehen : حدثَ ، و Geschichte : تاريخ.

(٢٨) für sich : ترجمناها ترجمة حرفية بعبارة لذاته أو لأجل ذاته، لكن هذا التعبير يعنى أيضًا : معزول، مفصول، مستقل. إن ترك الأثر لذاته على ما هو عليه يعنى أن ننظر إليه وحده، أى بغض النظر عن كل الروابط، أن ننظر إليه مفصولاً ومعزولاً عن هذه الروابط.

(٢٩) das Entgegenstehen : قيام الشيء إزاءنا، وهذه هى كيفية كون الموضوع، فالموضوع يعنى حرفيًا ما يقوم إزاءنا أو قبالتنا، إنه Gegen-Stand ترجمنا هذه الكلمة حرفيا حتى تُظهر التقابل بينها وبين كلمة Insichstehen : قيام الشيء فى ذاته. إن الآثار عندما يتم التعامل معها كموضوعات لا تبقى قائمة فى ذاتها، بل تصبح قائمة إزاءنا، أى يتم النظر إليها من خلال علاقتنا بها، لا كما هى فى ذاتها.

(٣٠) wesen : يحدث. راجع الهامش رقم ٣ .

(٣١) das Anwesen : الحضور، يجب فهم الحضور كفعل، كحدث وليس كحالة قائمة.

(٣٢) فضاء هذه الروابط فى حدوثه : نحاول هنا أن نؤدى فكرة هايدجر التى مفادها أن الفضاء المذكور ليس إطارًا ساكنًا، بل هو حدث، هذا الفضاء يحدث.

(٣٣) wesen : يحدث. راجع الهامش رقم ٣ .

(٣٤) يوجه المعبد النظر Sicht بالنسبة لشعب تاريخى، حيث إنه يمنح للأشياء منظرها Gesicht وللناس نظرتهم المستقبلية Aussicht .

(٣٥) errichten : أنشأ. يكتب هايدجر هنا هذه الكلمة بهذا الشكل er-richten ليبرز الجذر richten الذى يشير هنا إلى التوجيه والمقياس الموجه. ففى إنشاء المعبد الذى تتمحور حوله حياة شعب تاريخى فى وقت معين يتم فتح التوجيهات الأساسية التى يتصرف حسبها الناس.

(٣٦) das Wesentliche : ما هو أساسى، يقصد هايدجر هنا ما يعتبر وجوده أساسيًا فى إشارة إلى الإلهى.

(٣٧) aufstellen : ينصب، يقيم. يستعمل هايدجر هذه الكلمة للتعبير عن افتتاح الأثر الفنى لعالم. اختار هايدجر هذه الكلمة بسبب تكوينها، فهى تتكون من stellen : أوقف ومن السابقة auf التى تدل فى العادة على طابع الفتح والانفتاح ، فالأثر يجعل العالم واقفًا، أى يجعله ينتصب ويظهر صراحة فى انفتاحه. وسيستعمل هايدجر خلال وصفه لكون الأثر كلمات أخرى تضم الجذر stellen مثل herstellen : أنتج، و feststellen : ثبّت.

(٣٨) die Welt weltet : تعنى كلمة Welt العالم، من هذه الكلمة ينحت هايدجر الفعل welten ، الذى لا يستخدم عادة فى الألمانية، وينسبه إلى العالم. وهذا ما دفع بعض النقاد إلى القول بأن الأمر يتعلق هنا وفى تعابير أخرى مشابهة لهايدجر بتحصيل حاصل. لكن هايدجر يريد من خلال هذا التعبير أنْ

يبين أنَّ العالم ليس إطاراً قارا، بل هو فى ماهيته حدوث. لهذا ترجمنا هذا التعبير بصيغة "العالم يحدث".

(٣٩) einrichten : رتب الفسحة أى أثثها، هيأها وأعدها بالمعنى الذى نقصده عندما نتكلم مثلا عن تهيئة أو إعداد التراب أو المجال. يكتب هايدجر هنا هذه الكلمة هكذا ein-richten لكى يؤكد من جديد على طابع التوجيه والمقياس الموجه فى ترتيب الأثر للفسحة (راجع الهامش رقم ٣٥). لهذا يقول : هذا الترتيب Ein-richten يستمد ماهيته مما سمى إنشاء Er-richten .

(٤٠) يجعل الأثر الفنى الأرض التى تتميز بالانغلاق تظهر وتبزغ فى المجال المفتوح للعالم الذى ينصبه بصفتها ما يحتضن ويحمى bergen ؛ فالأرض تحتضن الأثر الذى يضع ذاته فيها. إن الأرض التى تتميز بالانغلاق والاختفاء هى ما يحمى ويحتضن.

(٤١) herstellen : تعنى أنتج، وتعنى كذلك وضع الشىء هنا. يختار هايدجر هذه الكلمة لأنها تحتوى على الجذر stellen (راجع الهامش رقم ٣٧). يبدو للوهلة الأولى أن تعبير إنتاج الأرض غير مستساغ، فنحن لا ننتج فى العادة المادة الأولى، بل ننتج انطلاقًا منها. لكن ما يعنيه هايدجر عندما يقول بأن الأثر ينتج الأرض هو أنه يجعلها تظهر فى المجال المفتوح صراحة كأرض أى كمنغلق وحاضن، أى أنه يأتى بها إلى المجال المفتوح. لهذا سيقول هايدجر فى نهاية هذه الفقرة: يجعل الأثر الأرض أرضًا.

(٤٢) Sich-nicht-kennen : الجهل بالذات. تطرح هذه العبارة صعوبة كبرى فى الفهم. يبدو أن هايدجر يقصد بذلك أن أشياء الأرض ليست منغلقة بالنسبة لنا نحن فقط، بل كذلك بالنسبة لبعضها البعض، أى أنه ليست هناك علاقة فيما بينها. فأشياء الأرض تنساب فى انسجام متبادل، لكن مع ذلك يبقى كل منها مستقلاً عن الآخر، محدوداً ومحصوراً إزاء الآخر، وبذلك تكون منغلقة إزاء بعضها البعض.

(٤٣) القرارات البسيطة والأساسية : ليس هناك تناقض فى هذه العبارة، فالقرارات الحاسمة والأساسية هى دائمًا قرارات بسيطة، لأنها تختار اتجاهًا ضمن اتجاهات ممكنة دون أن تدخل فى التفاصيل والجزئيات.

(٤٤) die Ruhe : السكون. Das Aufsichberuhen : الاستقرار فى الذات. العلاقة بين الكلمتين واضحة فى اللغة الألمانية، لكنها غير ظاهرة فى الترجمة العربية، لأننا فضلنا لترجمة الكلمة الثانية استخدام كلمة الاستقرار فى الذات لأنها أسهل فى الاستعمال. وواضح أن كلمة الاستقرار تشير هى أيضًا إلى السكون.

(٤٥) das unwesentliche Wesen : الماهية غير الأساسية، حرفيًا الماهية غير الماهوية. الماهية بالمعنى المتداول تشير إلى العام الذى ينطبق بكيفية واحدة على الكثير، ولذلك فهى ماهية غير أساسية.

(٤٦) يرى هايدجر أن الماهية الأصلية للحقيقة تتحدد كلاخفاء للكائن، أما التحديد المتداول للحقيقة كصواب، كتطابق بين المعرفة والشىء، فإنه لا يعبر إلا عن ماهية فرعية للحقيقة مشتقة من ماهيتها الأصلية كلاخفاء.

(٤٧) ليس المقصود هنا بالشىء das Ding بالمعنى الذى كان موضوع حديث هايدجر فى المقطع الأول، بل

die Sache أو القضية ذاتها، أى ما تتعلق به القضية أو المعرفة. توافق المعرفة مع الشىء Sache يعنى توافقها مع ما تتعلق به وتعبر عنه، وهذا يمكن أن يكون شيئًا Ding ، أو علاقة،أو حدثا أو واقعة.

(٤٨) Richtigkeit : الصواب. تكون القضية صائبة إذا أصابت (sich richten nach) الكائن اللامختفى الذى تتعلق به، أى إذا صوبت أو سددت نحوه وأصابت الهدف.

(٤٩) فى الفقرة السابقة يمهد هايدجر للحديث عن الانفراج مبينًا أننا فى العادة عند استعراضنا للكائنات وأصنافها نعتقد أننا أحطنا بالكائن فى كليته بحيث لا يبقى هناك آخر. لكن فى بداية الفقرة التى نحن بصددها يستدرك قائلاً : "ومع ذلك". وهذا يعنى أن ذلك الاعتقاد خاطئ من حيث إنه يتناسى حدث الانفراج. لفهم هذه الفقرة يجب أن ننتبه إلى أن هايدجر يريد أن يبرز أمرين: من جهة أن الانفراج ليس كائنًا مثل بقية الكائن، إنه لا ينتمى إلى الكائن، بل هو آخر بالنسبة له. ومن جهة أخرى أن الانفراج لا يحدث إلا بالعلاقة مع الكائن، إنه يرتبط به. حدث الانفراج يجرى فيما وراء الكائن، لكن لا يعنى هايدجر بذلك أنه يحدث فى عالم يتخطى عالم الكائنات. فعبارة "فيما وراء الكائن" تعنى أن هذا الحدث يجرى إضافة إلى الكائن، بمعنى أنه مختلف عنه، إنه آخر بالنسبة للكائن. نظراً لأن هذا الآخر ليس كائنا، فإنه لا ينتمى إلى الكائن فى كليته. إن هذا الآخر هو فيما وراء الكائن. لكن الانفراج لا يحدث فيما وراء الكائن بحيث لا يتعلق به، ذلك أنه فى هذه الحالة لن يكون مختلفا عن الكائن فقط، بل مفصولا عنه. يحدث الانفراج فيما وراء الكائن بحيث إنه يحدث أمامه. وهذا يعنى أن الانفراج يُحدث بصفته ما يختلف عن الكائن وفى الوقت نفسه ما هو ملازم له. إننا لا يمكن أن نتكلم عن الكائن فى كليته إلا لأنه أمام الكائن يحدث آخر هو الانفراج الذى يجعل ظهور الكائن وتعاملنا معه ممكنًا. ويحدث الانفراج فيما وراء الكائن، لكن أمامه، وسط الكائن. ليس هناك تناقض بين "فيما وراء الكائن" و "وسط الكائن". فعبارة "وسط الكائن" لا تعنى أن الانفراج ينتمى للكائن فى كليته، إنه ليس وسطا للكائن، بل بالنسبة للكائن. يحدث الانفراج بالنسبة للكائن فى كليته بصفته (الانفراج) الوسط المحدِّد. إن الوسط ليس محاطا بالكائن، ففى هذه الحالة سيكون الانفراج كائنًا مثل بقية الكائن. إن الانفراج هو الذى يحيط بالكائن فى كليته، أى يلفه. وهو فى إحاطته بالكائن يحدث أمامه. إذا كان الانفراج يحيط بالكائن فهذا يعنى أنه يحدث فيما وراءه. هذا الانفراج أكثر كونا من الكائن. ليس هناك الكائن فقط، بل إن الانفراج الذى فيه فقط يكون الكائن متجليًا هو. نظراً لأنه ليس كائنًا، أكثر كونًا من الكائن، لأنه هو ما يجعل ظهور الكائن ممكنًا.

(٥٠) لا يمكن أن يكون الكائن كائنا، أى لا يمكن أن يتجلى بصفته هذا الكائن، إلا إذا ولج (hereinstehen) إلى المجال المنفرج وتعرض له (hinausstehen) الكائن الذى يلج إلى المجال المنفرج ويضاء فيه ويصبح بذلك لامختفيًا هو الكائن الذى ليس من نوع الكينونة، أما الكائن الذى يتعرض للمجال المنفرج، أى يقوم فيه منفتحًا فهو الكائن الذى من نوع الكينونة، الإنسان. هذا الكائن له علاقة خاصة بالانفراج. إنه بقيامه فى الانفراج يستدير المجال المنفرج، إنه يقوم منفتحًا داخل المجال المنفرج. وهذا ما يعنيه هايدجر بالطابع المتخارج للكينونة، فالكينونة تقوم منفتحة داخل انفتاح الكائن فى كليته، ولهذا لا يمكن أن يحدث الانفتاح بدونها.

(٥١) das Versagen : التمنع. يتمنع الكائن عندما ينفلت منا ولا نتمكن من تحديده. ويبلغ التمنع ذروته عندما لا نستطيع أن نقول عن الكائن سوى إنه كائن. إن التمنع بهذا المعنى هو الحد الذى يحد معرفتنا بالكائن. التمنع هنا هو تمنع الكائن. أما التمنع الذى يقصده هايدجر فهو جانب أساسى للانفراج الذى ليس له طابع الكائن. التمنع هنا هو تمنع الانكشاف، هو بدء الانفراج، هو ما يبدأ انطلاقًا منه الانفراج فى ماهيته الكاشفة. ولهذا فالانكشاف هو أساسًا انكشاف محدود بحكم التمنع. تبعًا لذلك، فإن اللامختفى يبقى دائمًا مختفيًا، ولا ينكشف إلا بالقدر الذى يسمح به التمنع كبدء للانفراج.

(٥٢) das Verstellen : الحجب. فى حين أن التمنع هو بداية انفراج المجال المنفرج، فإن الحجب يحدث داخل المجال المنفرج. فى أشكال الحجب لا يكون الاختفاء تمنعًا للانكشاف أو تمنعًا للكائن. إن الكائن يتجلى، أى يكون لامختفيًا، إلا أنه يقدم ذاته فى تجليه بكيفية مخالفة لما هو. يسود التمنع بصفته البداية التى لا يمكن رفعها للانفراج، لكن ليس بمدى واحد، بل يحدث بمدى متغير. ينتمى الحجب هو أيضًا أساسًا إلى الانفراج، ذلك أن كشفا محدوداً للكائن لا يوجد إلا فى حركة مضادة للاختفاء كحجب دون أن يتم فى الانكشاف القضاء على الحجب تمامًا، ورغم الاختلاف بين الاختفاء كتمنع والاختفاء كحجب، فإنه يجب تفكيرهما فى وحدة. بحكم التمنع يكون الانكشاف السائد دائمًا محدوداً ونهائيًا. لكن المدى المحدود والنهائى للانكشاف يمكن أن يتحدد فى الوقت نفسه من قبل الاختفاء كحجب. وهكذا فإن الاختفاء هو خصم للانكشاف فى كيفيتين : التمنع والحجب.

(٥٣) يتبين مما سبق أن الحقيقة فى ماهيتها الأصلية كاللاخفاء ليست حالة قائمة، وليست خاصية للكائنات أو لقضايانا عنها، بل هى حدث. إن الحقيقة تحدث كنزاع بين الانفراج والاختفاء المزدوج فى درجات متغيرة وبكيفيات تختلف تاريخيًا.

(٥٤) das Verweigern : الامتناع. يستعمل هايدجر هذا التعبير لبيان أن الاختفاء فى شكله المزدوج هو حركة رفض الانكشاف. كما أن الانكشاف هو حركة مضادة للاختفاء، فإن الاختفاء فى شكليه هو أيضًا حركة مضادة للانكشاف. هذا الامتناع ينتمى لحدوث الحقيقة، لماهية الحقيقة.

(٥٥) die Un-wahrheit : اللا-حقيقة. يكتب هايدجر هذه الكلمة بهذه الكيفية لكى يبين أن اللاحقيقة لا تعنى الخطأ والبطلان. فى لفظ "اللا – حقيقة" ترد "حقيقة"، وهى تعنى هنا الانكشاف، كما ترد "اللا" التى تعنى هنا الاختفاء المزدوج. فى لفظ اللا-حقيقة يتم تفكير الوحدة التى لا تنفصم للانكشاف والاختفاء.

(٥٦) هنا تظهر بشكل أوضح فكرة هايدجر بصدد الحقيقة كلاخفاء وانكشاف. ليس هناك انكشاف خالص يتخلص من كل اختفاء، لأن الانكشاف لا يمكن أن يحدث إلا فى حركة مضادة للاختفاء المزدوج. بدون اختفاء ليس هناك انكشاف أصلاً. فالحقيقة لكى تحدث تحتاج إلى الاختفاء. الاختفاء أو الامتناع كتمنع يمنح لكل انفراج مصدره الدائم. الاختفاء مصدر لأنه بداية الانكشاف، كل انكشاف هو بزوغ ينطلق من الاختفاء كتمنع، هو خروج من العتمة. هذا المصدر هو مصدر دائم ، فالانفراج لا يمكن أن يحدث دون مصدره، إنه لا يترك مصدره وراءه، لأن الانفراج دائم الحدوث، أى إنه يخرج باستمرار انطلاقًا من الاختفاء كتمنع. فى الوقت نفسه لا يمكن أن تحدث الحقيقة إلا إذا منح الاختفاء كحجب الحدة اللامنقطعة للإتاهة. تعبر الإتاهة Beirrung عن الحجب والتقنيع فى كيفياته

المختلفة التى تحدث داخل الانفراج. كما أن الاختفاء كتمنع هو مصدر دائم للانكشاف، فإن الاختفاء كحجب يسود بكيفية لامنقطعة فى المجال المنفرج، لأنه لا يمكن تصور انكشاف كائن داخل المجال المنفرج دون أن يتم هذا الانكشاف فى حركة مضادة للحجب. اعتدنا على النظر إلى الاختفاء نظرة سلبية وأن نعترف به، إذا ما اعترفنا به أصلاً، بصفته ما يجعل الانكشاف محدوداً. لكن الاختفاء هو شرط الانكشاف، إنه ينتمى إلى ماهية الانكشاف. إنه بالضبط إذ يجعل الانكشاف محدوداً، يجعله فى الوقت نفسه ممكناً. إنه بحده للانكشاف يجعله ممكناً. اللاخفاء لا ينحى الخفاء، بل يحتاج إليه وبذلك يؤكده كمصدر لماهيته.

(٥٧) فى النزاع الأصلى بين الانكشاف والاختفاء كتمنع يتم الحصول على درجة نهائية من الانكشاف تتخلله بما هو كذلك قوة الحجب، أى يتم انتزاع المجال المفتوح، أى بلوغه من خلال النزاع. لكن هذا المجال الذى يحدد الكيفية التى يظهر بها الكائن ليست له سمات ثابتة وواحدة، بل إنه يختلف تاريخيًا من حقبة إلى أخرى. فالمجال المفتوح لظهور الكائن عند قدماء الإغريق يختلف عنه فى عصرنا هذا حيث يسود الأسلوب العلمى التقنى فى تأويل الكائن والتعامل معه.

(٥٨) Handwerk : الحرفة اليدوية. فى هذه الكلمة توجد Werk التى تدل على الأثر، لهذا يقول هايدجر: إن الحرفة اليدوية Handwerk لا تبدع على خلاف منطوق اسمها آثاراً Werke . هذا طبعًا إذا قصدنا بـ Werk الأثر الفنى فقط ولم نأخذ هذه اللفظة فى معناها العام الذى يدل على كل منتجات عمل الإنسان.

(٥٩) hervorbringen : أخرج (راجع الهامش رقم ٢٦). فى عدة مناسبات يفصل هايدجر هذه الكلمة إلى أجزائها المكونة ويقرأها انطلاقًا من هذه الأجزاء. فى هذه الفقرة يقرأ هايدجر her-vor-bringen بمعنى جلب أو حمل bringen شيئًا من her الخفاء إلى الأمام vor ، أى أمامنا، إلى اللاخفاء.

(٦٠) يقرأ هنا هايدجر her-vor-bringen بمعنى مشابه رغم اختلاف التفاصيل. الإنتاج Her-stellen، سواء أكان إنتاجًا للأدوات أو للآثار يجعل الكائن يأتى إلى الأمام أو يتقدم vor-kommen إلى حضوره انطلاقا من her ، أى اعتمادا على هيئته أو منظره.

(٦١) يشير هنا هايدجر بسرعة واقتضاب إلى فكرة أساسية فى تأويله للتجربة الإغريقية. إن الإخراج كجلب للكائن من الخفاء إلى اللاخفاء هو ما عرفه الإغريق تحت اسم poíesis ، الذى لا يشير فقط إلى فعالية الصانع أو الفنان، بل كذلك إلى البزوغ الذى يميز الطبيعة phúsis ، حيث تأتى الكائنات الطبيعية إلى اللاخفاء من تلقاء ذاتها. بل إن الطبيعة phúsis هى إخراج poíesis بالمعنى الأعلى لأن منطلقه أو نقطة انطلاقه هنا تكمن فى الكائن الطبيعى ذاته، فى حين أن منطلق الأشياء المخرجة الأخرى يكمن خارجها أى فى الصانع أو الفنان.

(٦٢) ليس المقصود هنا بصيرورة الحقيقة أنها عرضة للتغير، بل حدوثها، أى صيرورة الحقيقة حقيقة.

(٦٣) يختلف معنى "اللا" فى كلمة اللا-حقيقة عنه فى كلمة اللاخفاء. تعنى "اللا" الأولى حركة الاختفاء المضادة للانكشاف، فى حين تعنى الثانية حركة الانكشاف الموجهة ضد الاختفاء. كما أن الانكشاف حركة مضادة للاختفاء، فإن الاختفاء هو أيضًا حركة مضادة للانكشاف. وهذا هو ما يسمح بالحديث عن نزاع بينهما.

(٦٤) هذا الانفتاح بالذات : أى هذا الانفتاح فى شكله التاريخى السائد فى حقبة من حقب تاريخ الكـون.

(٦٥) einrichten : رتب. ترتب الحقيقة ذاتها فى مجالها المفتوح، بمعنى أنها تنشئ ذاتها فيه، تحل فيه، أى تتخذه مقراً بأن تستقر فى كائن يتجلى فى هذا المجال المفتوح. فى "الكون والزمان" يرى هايدجر أن انفتاح الكون هو شرط إمكانية تجلى الكائن. أما تفكير هايدجر فيما بعد، فيرى أن التلازم بين الكون والكائن لا ينحصـر فى أن الكون هو شـرط إمكانيـة تجلى الكائن، ذلك أنه فى تجلى الكائن تتم فى الوقت نفسه حماية واحتضان انفتاح الكون وبالتالى العالم. لكن بصدد الأثر الفنى لا يقتصر التلازم على أن انفتاح الكون يجعل الأثر الفنى مثل كل كائن منكشفًا وعلى أن هذا الانفتاح يحمى ذاته فى الكائن الذى يكشفه، بل إن الأثر بتجليه يضىء انفتاح المجال المنفتح، ذلك المجال الذى يبرز فيه الأثر الفنى ذاته. إن ما يتم جلبه فى الإخراج المبدع هو أولاً : الأثر الفنى وثانيًا : انفتاح المجال المفتوح الذى يبرز فيه الأثر الفنى. الإبداع يعنى جلب اللاخفاء صراحة إلى الأثر الفنى. ليس من أجل إيوائه هناك، بل لكى يستطيع انطلاقا من هذا المحل أن يسود بكيفية متميزة ككشف للكائن فى كليته.

(٦٦) وضْع : المقصود هنا فعل الوضع الوارد فى عبارة "وضع الحقيقة فى الأثر".

(٦٧) المقصود بذلك تفرد الأثر الفنى وعدم قابليته للتكرار.

(٦٨) إبداع الأثر له طابع الإخراج. فى إخراج الأثر يتم فى الوقت نفسه إخراج انفتاح الكائن. لكن هذا لا يعنى أن الإخراج ينشئ انطلاقًا من ذاته هذا الانفتاح ويحدد كيفيته، بل إنه يتلقاه ويستلمه من حيث إنه ملقى به. إن المشروع المبدع لا يتحكم فى اللاخفاء، بل إنه يفتح اللاخفاء الذى ألقى به إليه. إن المشروع يتحدد عند هايدجر كمشروع ملقى به.

(٦٩) نزاع العالم والأرض الذى يتأسس فى النزاع الأصلى بين الانفراج والاختفاء يحدد الكيفية التاريخية لحدوث الحقيقة. ومن هذه الزاوية ينعته هايدجر بأنه Riß . يستعمل هايدجر عمداً هذه الكلمة التى لها دلالتان فى اللغة الألمانية. إنها تعنى من جهة: التمزيق والفجوة والصدع والشرخ؛ وبذلك تعبر عن النزاع. لكنها تعنى من جهة أخرى: المقطع والرسم والمخطط والتصميم؛ وبذلك تعبر عن الملامح التى تسم الحقيقة فى حقبة تاريخية معينة. لفهم أفكار هايدجر بكيفية سليمة يجب تصور الدلالتين معا فى وحدة كلما وردت كلمة الشق فى النص بأكمله. ويستعمل هايدجر فى هذه الفقرة كلمات تضم الجذر Riß مثل Grundriß و Aufriß و Umriß . هذه الكلمات تستعمل لوصف تركيب جسم أو آلة، إلا أن هايدجر يستعملها استعمالاً خاصًا. تعنى Grundriß فى الاستعمال المتداول المقطع القاعدى أو الأفقى لجسم ما. ينعت هايدجر الشق بأنه Grundriß لأنه لا يحدث شرخًا بين المتنازعين، بل يرأبهما zusammenreißen انطلاقًا من أساس Grund وحدتهما. لهذا ترجمنا هذه الكلمة بالشق الأساسى. أما Aufriß فتعنى عادة المقطع العمودى أو الطولى لجسم ما. يفهم هايدجر السابقة Auf الواردة فى Aufriß على أنها تشير إلى الفتح والانفتاح، وبهذا يكون معنى Aufriß هنا هو الشق أو الرسم الذى يرسم الملامح الأساسية لانفتاح الكائن وبزوغه. لهذا ترجمنا هذه الكلمة بالشق الفاتح. وأخيراً تعنى كلمة Umriß فى الاستعمال المتداول المخطط أو الرسم الإجمالى لجسم ما. يفهم هايدجر السابقة Um بمعنى الإحاطة فيكون معنى Umriß هو الشق أو الرسم الذى يحيط بالمتنازعين ويوحدهما. لهذا ترجمنا Umriß بالشق المحيط. فى النزاع يتحدد الرسم الأساسى والفاتح والمحيط

للحقيقة، أى تتحدد المعالم التى تتخذها الحقيقة فى عصر تاريخى ما، وبالتالى الكيفية التى يبدو بها الكائن. إن النزاع منظوراً إليه من هذه الزاوية هو شق بالمعنى المذكور.

(٧٠) فى بداية هذه الفقرة يقول هايدجر إن ما يتعين إخراجه هو الكائن، أى الأثر الفنى هنا، فى حين إنه يقول الآن بأن ما يتعين إخراجه هو الشق بالمعنى الذى شرحه. مع ذلك ليس هناك تناقض بين الفكرتين، لأن إخراج الأثر هو فى الوقت نفسه إخراج الشق، أى الكيفية التى تحدث بها الحقيقة فى عصر ما. إن إخراج الأثر وجلب اللاخفاء إلى الأثر لكى يلمع انطلاقاً منه هما الحدث نفسه.

(٧١) Gestalt : الشكل. يعيد هايدجر هنا تصور الشكل ويحدده من جديد. الشكل ليس هو الصورة التى يتم إضفاؤها على مادة أولى، بل هو الشق الذى يرسم ملامح الحقيقة فى عصر ما وقد تم تثبيته بإيقافه Stellen ووضعه فى الأرض. إن التشكيل فى الإبداع ليس إضفاء صورة على مادة أولية، بل هو جلب وتثبيت Feststellen النزاع كشق فى الأرض.

(٧٢) Ge-stell : تجميع وتلازم داخلى لكيفيات الإيقاف Stellen الموجودة فى كون الأثر وفى الإبداع المنتمى لكون الأثر. يتم الحديث عن تجميع الإيقاف Stellen ، لأن هايدجر يستعمل فى تحليله عدة كلمات تحتوى على هذا الجذر كما سبقت الإشارة إلى ذلك فى الهامش رقم ٢٧ . "Ge" التى توجد فى Ge-stellتستعمل عادة للدلالة على التجميع.

(٧٣) ما يحررها إلى ذاتها، أى ما يجعلها تتجلى فى ماهيتها وتكون بالتالى ما هى.

(٧٤) يصف هايدجر خطوته نحو الحفظ كخطوة حاسمة ينزع إليها كل ما قيل سابقًا. وهذا ما يبرز أهمية الحفظ عند هايدجر وارتباطه الوثيق بكون الأثر. إذا كانت الإستطيقا تحدد دور المتلقى كتذوق واستمتاع يثيرهما الأثر وينضافان إليه، فإن هايدجر يحدد دور المتلقى كحفظ، وبالتالى بصفته منتميًا لكون الأثر؛ ذلك أن الأثر لا يكون واقعيًا إلا فى الحفظ. والحفظ يتحدد هو أيضًا كوضع للحقيقة فى الأثر، لأنه يجعل كون الأثر يحدث وينطلق. الأثر يجعل اللاخفاء لامعا. لا يحدث اللاخفاء إلا بالنسبة لكينونة تاريخية تقيم فيه، ذلك أنه حول الأثر تنتظم وتتجمع المسالك والطرق التى تنفتح فيها إمكانيات الكينونة التاريخية وقراراتها، وبذلك فالحقيقة التى تحدث فى الأثر تحدد وتوجه تعامل شعب تاريخى مع الكائن. بهذا المعنى يؤسس الأثر التاريخ.

(٧٥) das vielfältige Stoßen : الارتجاج المتنوع. يجب أن نأخذ هنا بعين الاعتبار أن هايدجر يستعمل فى هذه الفقرة كلمات لها نفس الجذر : الرجة der Stoß : اقتحام das Aufstoßen اللامألوف ، وقلب das Umstoßen المألوف.

(٧٦) الاستجابة للانفتاح الذى يحدث فى الأثر ليست فعلاً عنيفًا، بل بالأحرى إمساكًا للذات أو تراجعًا Sich zurückhalten إزاء ما هو متداول، هذا التراجع له طابع التحفظ والهدوء Verhaltenheit .

(٧٧) Bewahrung : الحفظ. يستعمل هايدجر هذه الكلمة على ما يظهر لقربها من Wahrheit : الحقيقة. فالحفظ هو تلك العلاقة مع الحقيقة وهى تحدث فى الأثر.

(٧٨) die Inständigkeit ، das Innestehen : كل كائن مدين بظهوره لانفتاح الكون. لكن الكينونة لها علاقة متميزة بالكون، إذ هى المحل الذى ينفتح فيه الكون، ليس فقط كون الكينونة، بل كون الكائن فى كليته. هذا الانفتاح لا يضىء فقط الإنسان كما يضىء بقية الكائنات، بل إن الإنسان فى وجوده يقوم

منفتحًا لانفتاح الكون الذى لا يمكن أن يحدث بدونه. ليس الإنسان ككينونة كائنًا منزويًا أو منطويًا على ذاته، بل إنه منفتح لانفتاح الكون، إنه يقيم أصلا فى هذا الانفتاح ويستقر فيه. ليس الإنسان ذاتًا تتعلق بكيفية بعدية بموضوعات قائمة فى الخارج، بل إنه كينونة تقيم فى هذا الخارج وتتعرض له وتتحمله. حفظ الأثر يعنى أن نقيم فى الانفتاح الذى حدث بفضل الأثر وأن نتحمله بحيث يصبح واقفًا، أى لامعًا وبارزًا.

(٧٩) ekstatisch : متخارج. تعنى كلمة Existenz فى "الكون والزمان" كيفية الكون، وبالضبط كون ذلك الكائن الذى يقف منفتحًا لانفتاح الكون بحيث إنه يتحمله، هذا التحمل تم اعتباره هما Sorge . يتميز الوجود بأنه متخارج ekstatisch ، لكى يبرز هايدجر هذا التخارج يكتب Ek-sistenz بدل Existenzباعتبار أن "Ek" تدل فى اللغة الإغريقية على الخروج. لكن يتم فهم الماهية المتخارجة للوجود بكيفية غير كافية عندما نتصورها كخروج أو ابتعاد عن مجال داخلى محايث للوعى أو الروح. فالوجود مفهومًا بهذه الكيفية يتم دائمًا تصوره انطلاقًا من الذاتية. إن الوجود يكمن فى أن تقيم الكينونة فى هذا "الخارج" أى فى فضاء ومحل اللاخفاء، وفى أن يكون الإنسان فى كونه دائمًا فيما وراء ذاته. وتعنى الكينونة Dasein أن نكون على كيفية Da الانفتاح، أى أن نكون منفتحين لكون الكائن فى كليته. لا تعنى Da فى "الكون والزمان" انفتاح كون الكينونة فقط، بل انفتاح كون الكائن فى كليته. فالإنسان يقيم منفتحًا فى لاخفاء الكون عمومًا، وهذا هو ما يجعل من الممكن بالنسبة للإنسان أن يتمثل الكائن ككائن وأن يتوفر على وعى به. أما الوعى فلا يخلق انفتاح الكائن كما أنه لا يمنح للإنسان الوقوف المنفتح للكائن.

(٨٠) Entschlossenheit : تعنى فى العادة العزم. لكن هايدجر يكتبها هكذا Ent-schlossenheit ليؤولها كإلغاء للانغلاق.

(٨١) الإقامة فى الانفتاح الذى يحدث مع الأثر تعنى الالتزام بالمقياس، القاعدة أو القانون الذى يرتبط بهذا الانفتاح فى شكله التاريخى المحدد.

(٨٢) الحفظ كإقامة فى الانفتاح وهو يحدث فى الأثر لا يعزل الناس عن بعضهم ويغلقهم فى دائرة معيشاتهم كما هو الأمر بالنسبة للتذوق والاستمتاع اللذين يعبران حسب الإستطيقا عن دور المتلقى. إن حفظ الأثر يفتح الناس على الكون من أجل الآخر ومعه ويجعل التحمل التاريخى للكينونة ممكنًا، أى يتيح إمكانية تجربة أصيلة للكون مع الآخر.

(٨٣) فى تأويله لقولة ألبرشت ديرر، يستعمل هايدجر عدة كلمات تضم الجذر Riß (راجع الهامش رقم ٩٦) مثل : herausreißen انتزع ، و Riß : رسْم ، و Reißfeder : ريشة الرسم ، و Reißbrett : لوحة الرسم.

(٨٤) الأثر يسمح بإمكانية المبدعين، فالإخراج المبدع لا يفهم بكيفية لائقة إلا إذا تم تأويله انطلاقًا من كون الأثر، أى من حدوث اللاخفاء فى الأثر الفنى. هكذا يكون الأثر هو منبع الفنان من حيث إن الإخراج المبدع للأثر ليس ممكنًا إلا لأن حدوث نزاع الحقيقة يحمل ذاته إلى أرضى الأثر. هذا الحمل لا يخضع لنفوذ الإبداع الفنى، لأن اللاخفاء انطلاقًا من أساس ماهيته له اتجاه نحو الأثر.

(٨٥) يجب التأكيد مرة أخرى على أن الانفتاح الذى يرتبط بالمشروع المبدع لا يختلقه الإنسان، بل هو ملقى به للإنسان، إن المشروع يتلقى الانفتاح الملقى به إلينا ويفتحه.

(٨٦) unseiend : لاكائن. يصير ما هو معتاد وقائم لاكائنًا . لا يعنى ذلك أن ما هو معتاد وقائم يتم إفناؤه، بل إنه يصير بدون أهمية ويفقد القدرة على أن يكون مرجعيًا وحاسمًا فى تحديد كون الكائن.

(٨٧) لا يختلق النظم كيفية الانفتاح، إنه كمشروع يبسط المجال المفتوح.

(٨٨) das Nichtseiende : اللاكائن، هنا بالمعنى الصارم، أى بمعنى العدم.

(٨٩) بدون اللغة ليس هناك انكشاف للكائن. فى اللغة لا يتم فقط التعبير عن ما هو منكشف، بل يحدث الانكشاف الأصلى للكائن. فاللغة تسمى الكائن، هذه التسمية لا تكمن فى إعطاء اسم لما هو معروف مسبقًا، بل بفضل التسمية يتم تعيين الكائن فى ما هو، وبذلك يصبح معروفًا ككائن. إن التسمية تعيّن الكائن فى كونه، أى تجعله يتجلى ويظهر ويكون بالتالى ما هو. لكن هذا التعيين لا يتم بكيفية اعتباطية، لهذا يقول هايدجر إن التسمية تعيّن الكائن فى كونه انطلاقًا من هذا الأخير، أى انطلاقًا من كونه. لا يكون الكائن متجليًا لنا كما هو وكيف هو قبل أن يأتى إلى الكلمة، بل إنه لا يصبح متجليًا إلا فى التسمية. إن التسمية هى التى تجلب الكائن إلى كونه، وربما يتضح ذلك من خلال هذا المثال: إن الوزير لا يكون وزيرًا، ثم تتم تسميته بعد ذلك، بل إنه لا يكون وزيرًا إلا فى التسمية وبفضلها. إن التسمية هى تعيينه وزيرًا، أى هى التى تجعل منه وزيرًا.

(٩٠) يؤكد هايدجر مرة أخرى على أن المشروع لا ينبثق من ذات تتحكم فيه وتحدده، بل إن المشروع هو أساسًا ملقى به. لكن هذا المشروع الملقى به يحتاج إلى من يوقظه ويستقبله.

(٩١) das Unsagbare : ما لا يمكن قوله، كل شكل للحقيقة يكشف الكائن وفى نفس الوقت يخفيه. ما يمكن قوله فى لغة هو ما تظهره هذه اللغة. أما اللامفتوح فى الانفتاح واللامتجلى فى الكائن المتجلى فهو ما لا يمكن قوله.

(٩٢) الكلمات الأساسية لماهية شعب ما هى الكلمات التى تعبر عن التصورات والتوجهات الأساسية لكينونة شعب تاريخى.

(٩٣) Welt-Geschichte : تاريخ – العالم. لا يعنى هايدجر بهذا المفهوم التاريخ الكونى، بل يعطيه معنى أنطولوجيا ويراه كحدوث للنزاع بين العالم المنفتح والأرض المنغلقة. هذا الحدوث هو التاريخ بالمعنى الأساسى والحاسم الذى يحدد مصير شعب ما. أما التاريخ بالمعنى المتداول كتسلسل للوقائع فى الزمن فيتخذ عند هايدجر مرتبة تابعة.

(٩٤) الفنون لا تستنفد النظم، رغم أن النظم هو ماهية الفن، فإن ماهية النظم أوسع من الفن، لأن النظم ينشر ماهيته أيضًا خارج مجال الفن، فى اللغة مثلاً كنظم بالمعنى الأساسى.

(٩٥) الجنس الفنى الذى يحدث فى مجال اللغة، الشعر، هو أقرب إلى النظم بالمعنى الأساسى (الحدث الأساسى فى ماهية اللغة). إذا كان النظم بالمعنى الواسع هو ماهية الفن، فإن النظم بالمعنى الضيق، أى الشعر، يحقق بأكبر قدر من الكمال ماهية الفن.

(٩٦) Stiftung : التدشين. كلمة Stiftung تتخذ فى اللغة الألمانية المعانى الثلاثة التى يذكرها هايدجر: الوهب، والتأسيس، والبدء. ترجمناها بكلمة تدشين رغم أنها لا تغطى المعنى الأول، الوهب، لأننا لم نعثر على كلمة عربية تؤدى المعانى الثلاثة فى الوقت نفسه.

(٩٧) التدشين الذى يضع مشروعًا ويفتتح بذلك مجالاً مفتوحًا لا يمكن تفسيره أو استنباطه مما هو قائم، لأنه يفوق كل ما هو كائن، لهذا يسميه هايدجر فضلاً Überfluß أو وهبا Schenkung .

(٩٨) يتضح هنا جانب أساسى من مفهوم الأرض عند هايدجر. إن الأرض كموطن أو سكن تاريخى لشعب ليست مجرد منطقة محاطة بحدود خارجية. إنها أكثر من ذلك الأساس المغلق التى تتأسس عليه كينونة شعب ما، هذا الأساس يحتضن فى انغلاقه الإمكانيات التى ألقيت فيها كينونة شعب ما. إن الكينونة التاريخية هى دائما مسبقا هذه الإمكانيات، لأنها أساسها. لكن يبقى خفيا عن هذه الكينونة أن هذه الإمكانيات هى أساسها الملقى به. إمكانيات الكينونة التاريخية لشعب ما هى ما يعبر عنه هايدجر بأنه ما أعطى مع الإنسان das Mitgegebene . ويبدو أن هايدجر يعمق هنا فكرة الإرث التاريخى كما فكرها فى "الكون والزمان". كل ما أعطى مع الإنسان كأساس ملقى به يجب فى المشروع أن يستخرج من الأساس المنغلق وأن يوضع صراحة عليه. إن المشروع هو استخراج ما يتعين افتتاحه من الأساس المنغلق الحاضن.

(٩٩) schöpferisch : تعنى فى العادة خلاق، لكن هايدجر يؤول هذه الكلمة معتمدًا فى ذلك على معنى آخر للفعل الذى اشتقت منه وهو schöpfen الذى يعنى أيضًا : نهل، وغرف، واغترف، واستقى. إن ما هو خلاق لا يتم اختلاقه وابتكاره من قبل ذات حسب مشيئتها، بل يستخرج، ينهل، يستقى من الأساس المنغلق الذى أعطى مع الكينونة التاريخية.

(١٠٠) der Sprung : القفز . der Vorsprung : السبق . das Uberspringen : الاستباق. يجب أن نلاحظ حضور الجذر نفسه فى هذه الكلمات. البدء الحق هو قفز، لأن اللاخفاء لا يمكن تفسيره انطلاقًا مما هو معروف كما لا يمكن إحداثه إراديًا أو حتى توقعه. وهو سبق بالنظر لكل الكائن الذى سينكشف فى اللاخفاء، لأن البدء الحق يحسم فى الكيفية التى يحدث بها اللاخفاء، وهو يستبق كل ما سيقبل (المستقبل) أى كل ما سيأتى إلى الكشف، لأنه فى البدء الحق يتقرر سلفًا فى أ ى ضوء سينكشف الكائن مستقبلاً.

(١٠١) Anstiftung des Streits : إشعال النزا ع. يجب أن نلاحظ هنا القرابة بين كلمة Anstiftung وكلمة Stiftung التى ترجمناها بالتدشين.

(١٠٢) das Aufgegebene : ما أوكل لشعب تاريخى، أى ما أعطى له كمهمة أو كرسالة، ما قيض له. das Mitgegebene : ما أعطى معه، أى الإمكانيات المتضمنة والمحتضنة فى أرضه، أى أساسه المنغلق. كل مشروع حق يجب أن يستمد من الأساس المغلق لهذا الشعب، أى من إرثه التاريخى والإمكانيات المتضمنة فيه. المستقبل الأصلى يحيل دائما إلى الماضى الأصلى.

(١٠٣) فى عبارة "وضع الحقيقة فى الأثر" يمكن أن تفهم الحقيقة كذات للوضع، أى كفاعل، كما يمكن أن تفهم كموضوع للوضع، أى كمفعول.

(١٠٤) قبل بضعة أسطر يقول هايدجر إن الفن تاريخى بالمعنى الأساسى وليس فقط بمعنى أن له تاريخًا بالمفهوم المتداول. ويضيف الآن إن الفن تاريخ. فالفن ليس تاريخيًا بمعنى أن له تاريخًا، بل بمعنى أنه هو ذاته تاريخ، بمعنى أنه يؤسس التاريخ. وهو يؤسس التاريخ لأنه حدوث للحقيقة ولأن الحقيقة كلاخفاء تحدد الكيفية التى يظهر عليها الكائن كما توجه أسلوب تعاملنا معه.

(١٠٥) الفن يجعل الحقيقة تنبع. تنبع الحقيقة قفزا لأنه لا يمكن تفسيرها أو استخلاصها مما هو معتاد. الفن كمنبع للأثر الفنى يجعل الأثر ينبع قفزاً، وبلوغ شىء ما قفزا يعبر عنه بالفعل erspringen . ويرى هايدجر أن هذا هو المعنى الحقيقى للمنبع Ursprung فى سياقنا هذا. إذا قرأنا كلمة Ursprung انطلاقًا من مكونيها Ur و Sprung ، فإنها ستعنى القفز الأصلى. الفن منبع Ursprung لأنه يجعل الأثر ومعه الحقيقة ينبع قفزًا.

(١٠٦) أى لكى يحدث الفن ويصير فنًا.

(١٠٧) die Seiendheit : الكائنية. ينحت هايدجر هذه الكلمة للدلالة على الكون كما تفهمه الميتافيزيقا. تتساءل الميتافيزيقا عن الكائن ككائن معتقدة أنها بذلك تفكر الكون، فى حين أنها فى الحقيقة لا تفكر الكون ذاته، الكون ككون، بل ما يميز الكائن بوجه عام أى الكائنية.

(١٠٨) يستعرض هايدجر هنا بسرعة التحديدات المختلفة التى اتخذها الكون فى مسار التفكير الغربى. تجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن اللفظ اللاتينى actualitas يترجم اللفظ الإغريقى enérgeia ، لكنه فى الوقت نفسه يحرفه فى نظر هايدجر. تعنى الـ enérgeia عند أرسطو الكون أو الوجود بالفعل الذى يميز الكائن بالفعل érgon، وتعنى actualitas أيضا الكون بالفعل المميز للكائن بالفعل ens actu . لكن فى حين أن الـ érgon تشير إلى الكائن من حيث إنه قائم باستقلال فى المجال المفتوح للحضور، فإن الـ ens actu تشير إلى الكائن من حيث إنه مفعول لفعل، من حيث إنه ما يتم إنجازه فى فعل.

(١٠٩) يعبر الفعل اللاتينى ponere وضع فى الوقت نفسه عن دلالة ثلاث كلمات ألمانية : stellen : وضع فى هيئة الوقوف أو أوقف . و setzen : وضع فى هيئة الجلوس أو أجلس . و legen : وضع فى هيئة الرقود أو أرقد. ترجمنا فى النص كلمة stellen بـ "أوقف" وكلمة setzen بـ "وضع" لأنها الترجمة المناسبة هنا. هايدجر يبين فى "الإضافة" أنه يستعمل كلمة stellen والكلمات التى تحتوى على الجذر نفسه بالمعنى الإغريقى لـ thésis الذى يدل على وضع أو نصب شىء ما فى المجال اللامختفى بحيث يكون هذا الشىء واقفًا أى بارزًا. تجدر الإشارة إلى أن "الإضافة" كتبت بعد محاضرة هايدجر حول التقنية التى استخدم فيها كلمة stellen بمعنى آخر. راجع الهامش رقم ١١٣ أدناه.

(١١٠) يقرأ هايدجر هنا Hervorbringen بنفس المعنى السابق، ولكن بكيفية تختلف فى التفاصيل، حيث يفهمها فى وحدة بين herbringen : جلب الشىء إلى هنا، أى إلى المجال اللامختفى وبين vorbringen : عرض الشىء، تقدم به إلى الأمام، إلى الحاضر das Anwesende ، أى المجال الحاضر أو مجال الحضور. يتم التركيز دائمًا على الجلب Bringen ، وهو من الأجزاء المكونة لكلمة hervorbringen : أخرج. الإخراج هو جلب وليس إحداثًا أو اختلاقًا، ويلاحظ هنا أن هايدجر يؤكد فى عدة مناسبات فى هذا النص على فكرة الجلب. وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن هايدجر فى إحدى ملاحظاته التى سجلها بخط يده على هامش نسخته الشخصية من الطبعة الصادرة عن دار النشر Reclam يكتب بصدد "وضع فى الأثر": "من الأفضل: جلب إلى الأثر". كما أنه فى مقاله "الفن والمكان" الذى يعود إلى سنة ١٩٦٩ يستعمل عبارة "جلب الحقيقة إلى الأثر".

(١١١) das schöpfende : الخلاق، أى حسب هايدجر الناهل (راجع الهامش رقم ٩٩). الإخراج المبدع

ينهل، يغترف من اللاخفاء الملقى به إلينا.

(١١٢) يعتمد هايدجر هنا على العلاقة بين الإخراج Her-vor-bringen من حيث هو جلب من الخفاء إلى اللاخفاء وبين Her-vor-ankommen-lassen أى جعل أو ترك الشىء يتقدم أو يصل إلى الأمام، إلى الشق أو الرسم Riß كمحيط Umriß . إن الأمر يتعلق بالوصول وبترك الوصول وليس بالإحداث بمعنى العلة الفاعلة. ما يصل هو ما يكون ملقى به إلينا وليس ما نختلقه ونحدثه نحن أنفسنا.

(١١٣) فى نص "منبع الأثر الفنى" يقول هايدجر إنه يجب فهم الشكل Gestalt انطلاقًا من الإيقاف Stellen والوحدة المجمعة لكيفياته Ge-stell (راجع الهامش رقم ٧٢). لكن بعد "منبع الأثر الفنى" سيستعمل هايدجر كلمة Ge-stell للتعبير عن ماهية التقنية الحديثة. حيث تعنى هذه الكلمة هنا أيضًا الوحدة المجمعة لكيفيات الإيقاف. لهذا كان على هايدجر فى "الإضافة"، التى كتبها بعد محاضرة التقنية، أن يوضح الفرق بين دلالتى كلمة Ge-stell ، الذى يعود إلى الفرق بين الدلالة التى يتخذها الإيقاف Stellen فى كل حالة. فى "أصل الأثر الفنى" تم التفكير فى الإيقاف حسب المعنى الإغريقى لـ thésis : جعل الشىء معروضًا ومنتصبًا واقفًا، حاضرا فى المجال اللامختفى انطلاقا منه، أى من الشىء هو نفسه. أما الإيقاف بالمعنى الحديث فيتمثل فى أن الذات تفرض على الشىء أن يقف ليس انطلاقًا منه هو نفسه، بل من الكيفية التى تقررها الذات، هذا النوع من الإيقاف هو إيقاف مستثير، لأنه لا يجعل الكائن يأتى إلى الحضور انطلاقًا من ذاته ولا يتركه يظهر حسب كيفيته، بل يفرض على الكائن أن يظهر كمجرد رصيد من الطاقة يمكن تخزينه وتحويله وتوجيهه حسب الطلب. هناك إذن فرق بين كيفيتين للكشف: الكشف المخرج بمعنى جلب الكائن من الخفاء إلى اللاخفاء كما تم التعبير عنه فى التجربة الإغريقية من خلال الإخراج poíesis والوضع thésis ، ثم الكشف المستثير كما يحدث فى التقنية الحديثة، ورغم أن هايدجر يميز بصرامة بين هاتين الكيفيتين فى الكشف، فإنه يرى أن الكشف المخرج هو الأصل التاريخى القدرى للكشف المستثير.

(١١٤) das Ereignis : الخصوصية، هو الاسم الأساسى الذى يفكر فيه هايدجر بعد الرجعة إلى الارتباط الأساسى بين الوجود والإنسان. المهم فى هذه الإشارة هو أن سؤال الكون هو الخلفية التى ينطلق منها تأمل هايدجر حول الفن. بصدد الخصوصية راجع تقديمنا لنص هايدجر "الطريق إلى اللغة".

(١١٥) تتمثل هذه الصعوبة المحرجة فى أن تعبير الارتباط بين الكون وماهية الإنسان يوحى بأن الأمر يتعلق بطرفين مستقلين عن بعضهما يدخلان لاحقًا فى علاقة ببعضهما، وهذا فهم غير ملائم فى نظر هايدجر، لأنه لا يمكن التفكير فى أى من الطرفين بمعزل عن الآخر. ففى ماهية الإنسان يكمن الارتباط بالكون، كما أن الكون يتضمن الارتباط بماهية الإنسان، وفى كل طرف من طرفى العلاقة تكمن العلاقة ذاتها مسبقا وبفضلها يكون كل طرف ما هو. تقوم هذه العلاقة على أن الإنسان ينتمى للكون وعلى أن الكون يحتاج إلى الإنسان حتى يؤسس حقيقته فى الكائن.

المراجع

١ – طبعات أخرى لنص "منبع الأثر الفنى" :

- Der Ursprung des Kunstwerkes, in Holzwege, durchgese-hene Auflage, Frankfurt a.M. 1980.
- Der Ursprung des Kunstwerkes, Reclam-Ausgabe, Stuttgart 1960.
- Vom Ursprung des Kunstwerkes. Erste Ausarbeitung, hrsg. von Hermann Heidegger, in: Heidegger Studies, 5/1989.

٢ – كتابات أخرى لهايدجر :

- Sein und Zeit, 16. Auflage, Tübingen 1986.
- Die Selbstbehauptung der deutschen Universität, hrsg. von Hermann Heidegger, 2. Auflage, Frankfurt a.M. 1990.
- Vom Wesen der Wahrheit, In: Wegmarken, Gesamtausgabe Bd. 9, hrsg. von F.-W. von Herrmann, 2. Auflage, Frankfurt a.M. 1996.
- Die Kunst und der Raum, In : Aus der Erfahrung des Denkens, Gesamtausgabe Bd. 13, hrsg. von Herrmann Heidegger, Frank-furt a.M. 1983.
- Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens, In : Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart, hrsg. von P. Jaeger und R. Lüthe, Würzburg 1981.
- Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Gesamtausgabe Bd. 4, hrsg. von F.-W. von Herrmann, Frankfurt a.M.1981.
- Hölderlins Hymnen "Germanien" und "der Rhein", Gesamtausgabe Bd. 39, hrsg. von Susanne Ziegler, Frankfurt a.M. 1980.
- Beiträge zur Philosophie. Von Ereignis. Gesamtausgabe Bd. 65, hrsg. von F.-W. von Herrmann, Frankfurt a.M. 1989.
- Die Frage nach der Technik, In : Vorträge und Aufsätze, 5. Auflage, Pfullingen 1985.
- Die Frage nach dem Bing, 2. Auflage, Tübingen 1975.

٣ - دراسات تم الاعتماد عليها بشكل أساسي :

- Klaus Held : Protokollsammlung zum Seminar "Heidegger : der Ursprung des Kunstwerkes", Universität Wuppertal, Sommer-Semester 2000.

- F.-W. von Herrmann : Heideggers Philosophie der Kunst, 2. neubearbeitete und erweiterte Auflage, Frankfurt a. Main 1994.

- Hans Georg Gadamer : Zur Einführung, in : Martin Heidegger : Der Ursprung des Kunstwerkes, Reclam-Ausgabe, Stuttgart 1960.

٤ - دراسات أخرى :

- Wolfgang Janke : Existenzphilosophie, Berlin / New York 1982.

- Walter Biemel : Heidegger, Hamburg 1973.

- Otto Pöggeler : Der Weg Martin Heideggers, 2. Auflage, Pfullingen 1983.

- Günter Figal : Heidegger zur Einführung, 2. Auflage Hamburg 1996.

- Wilhelm Perpeet : Heideggers Kunstlehre, in O. Pöggler (Hrsg.) : Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werkes, 2. Auflage, Köln / Berlin 1970.

- Michel Haar : Le chant de la terre, L' Herne 1985.

المؤلف في سطور:

مارتن هيدجر (١٨٨٩ - ١٩٧٦)

- فيلسوف ألماني وواحد من أبرز مفكري القرن العشرين.
- أحد مؤسسي الوجودية الألمانية والداعية الأساسي لها، وقد كتب رسالته للدكتوراه تحت إشراف الفيلسوف الألماني هينرش ريكرت، والتي أكملها في (١٩١٤).
- من أشهر أعماله: "الكون والزمان" وفي ترجمات أخرى "الوجود والزمان" (١٩٢٧)، و"كانط، مشكلة الميتافيزيقا" (١٩٢٩)، و"مدخل إلى الميتافيزيقا" (١٩٥٣).
- انتخب رئيسًا لجامعة فرايبورج عام (١٩٣٣)، وبقي في هذا المنصب حتى فبراير (١٩٣٤).
- وفي تلك الأثناء كان يرحب بالأفكار الجديدة التي فرضتها السلطات النازية على الجامعة آنذاك، بينما يقول المدافعون عنه إنه استقال من منصبه، وانسلخ عن النظام الجديد مبتعداً عن الحياة العامة، ولم يتحول إلى فيلسوف رسمي للنظام.

المترجم فى سطور:

إسماعيل المُصَدَّق

- ولد فى ٣٠ نوفمبر (١٩٥٠) بالقنيطرة.
- حصل على الإجازة فى الفلسفة من كلية الآداب، الرباط (١٩٧١)، ودبلوم الدراسات المعمقة، من كلية الآداب، الرباط (١٩٧٦)، ثم حصل على دكتوراه الفلسفة من جامعة فوبرطال بألمانيا (١٩٩٣).
- عين أستاذًا للفلسفة بالتعليم الثانوى، القنيطرة (١٩٧٢ - ١٩٨٨).
- ومنذ (١٩٩٣) عمل أستاذًا للفلسفة بمركز تكوين مفتشى التعليم فى الرباط.

من أهم منشوراته:

- أطروحته للدكتوراه: نقد علم الطبيعة الحديث: الفينومينولوجيا بين هوسرل وهايدجر (باللغة الألمانية)، أمستردام / أطلنطا (١٩٩٥).

ومن مقالاته:

- نقد النزعة الموضوعية وعالمُ العيش فى فلسفة هوسرل المتأخرة، ونشر مترجمًا إلى اللغة الدانماركية فى إطار مؤلف جماعى تحت عنوان: الذاتية وعالم العيش فى فينومينولوجيا هوسرل، أرهوس (١٩٩٤).
- نقد علم الطبيعة الحديث، الفينومينولوجيا بين هوسرل وهايدجر (باللغة الفرنسية)، مجلة Alter، العدد الرابع (١٩٩٦).

ومن ترجماته:

- كلاوس هيلد: العالم والأشياء: قراءة لفلسفة مارتن هايدجر، مجلة «فكر ونقد»، العدد١، سبتمبر (١٩٩٧).
- ريتشارد فيسر: حوار مع هايدجر. مجلة «فكر ونقد»، العدد ٢٣، نوفمبر (١٩٩٩).

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

	العنوان	المؤلف	المترجم
-١	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
-٢	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
-٣	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
-٤	كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	أحمد الحضرى
-٥	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
-٦	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
-٧	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
-٨	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
-٩	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
-١٠	خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
-١١	مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
-١٢	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	أحمد محمود
-١٣	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
-١٤	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
-١٥	الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	أشرف رفيق عفيفى
-١٦	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف أحمد عتمان
-١٧	مختارات	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
-١٨	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
-١٩	الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	نعيم عطية
-٢٠	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
-٢١	خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
-٢٢	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
-٢٣	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
-٢٤	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
-٢٥	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
-٢٦	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
-٢٧	التنوع البشرى الخلاق	مقالات	نخبة
-٢٨	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
-٢٩	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
-٣٠	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
-٣١	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
-٣٢	الانقراض	ديفيد روس	مصطفى إبراهيم فهمى
-٣٣	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
-٣٤	الرواية العربية	روجر آلن	حصة إبراهيم المنيف
-٣٥	الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	خليل كلفت
-٣٦	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد
-٣٧	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم

٣٨-	نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الإغريق والحسد	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحي ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوبيا وخ. م بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى .
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	ألان وود	رمسيس عوض .
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض .
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	جين . ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوفا	حسن بيومى
٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	عبد المقصود عبد الكريم

٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٣)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	الكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف	ميجل دى ثرياتس	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوامريكي المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نخبة	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبـة	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف
١١٣-	راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان

١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية في مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهري سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	نخبة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير عن الكاتبات العربيات	فاطمة موسى	محمد الجندي وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل ألكسندر وفنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب	جون جراي	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقي	سيدريك ثورپ ديفي	سمحة الخولي
١٢٦- فعل القراءة	فولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب	صفاء فتحي	بشير السباعي
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقي جلال
١٣١- مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا	طارق علي	طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	باري ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية	جوزيف ماري مواريه	كاميليا صبحي
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيفلينا تاروني	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- پارسيفال	ريشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تلتقي الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبوري
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومي
١٤٣- قضايا التنظير في البحث الاجتماعي	ديريك لايدار	عدلي السمري
١٤٤- صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدوني	سلامة محمد سليمان
١٤٥- موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء	ميجيل دي ليبس	علي عبدالرءوف البمبي
١٤٧- خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوي
١٤٨- القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	علي إبراهيم منوفي
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان
١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعي
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	محمد محمد الخطابي
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت

١٥٥-	الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جي أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩-	الإيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١-	من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب	أ. ن أفانا سيفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبو غدير
١٦٧-	فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨-	دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	شكرى محمد عياد
١٧٠-	الطريق	ميغيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس	مختارات	محمد محمد الخطابى
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاريد	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والنبوءة	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	فتحى العشرى
١٨٤-	القاهرة... حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرضة	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	الفين كرنان	بدر الديب
١٨٩-	العمى والبصيرة	بول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١-	الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود سلامة علاوى
١٩٣-	عامل المنجم	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد

١٩٤-	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيرى	ادوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١-	الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	الطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد محمود هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علمًا جديدًا	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧-	ليل أفريقى	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محمود محى الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود سلامة علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	ص. بيكيت	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رايولا)	خوليو كورتازان	على إبراهيم منوفى
٢١٩-	بقايا اليوم	كازو ايشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١-	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣-	العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	السيد محمد نفادى
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى
٢٢٧-	المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى مارديا ديف بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١-	الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستينر	مصطفى إبراهيم فهمى

-٢٣٣	فكرة الاضمحلال	آرثر هومان	طلعت الشايب
-٢٣٤	الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
-٢٣٥	ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
-٢٣٦	الولاية	ميشيل تود	أحمد الطيب
-٢٣٧	مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
-٢٣٨	العولمة والتحرير	الانكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
-٢٣٩	العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر – رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
-٢٤٠	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	صلاح عبدالعزيز محجوب
-٢٤١	فى انتظار البرابرة	ج . م كويتز	ابتسام عبدالله سعيد
-٢٤٢	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن عبدالنبى
-٢٤٣	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	على عبدالروف البمبى
-٢٤٤	الغليان	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
-٢٤٥	نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	توفيق على منصور
-٢٤٦	مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركث	على إبراهيم منوفى
-٢٤٧	الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر إرمبريست	محمد طارق الشرقاوى
-٢٤٨	حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
-٢٤٩	لغة التمزق	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
-٢٥٠	علم اجتماع العلوم	دومنييك فينك	ماجدة محسن أباظة
-٢٥١	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردن مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
-٢٥٢	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
-٢٥٣	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	حسن بيومى
-٢٥٤	الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
-٢٥٥	أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
-٢٥٦	ديكارت	ديف روبنسون وكريس جرات	إمام عبد الفتاح إمام
-٢٥٧	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
-٢٥٨	الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
-٢٥٩	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	اقلام مختلفة	فاروجان كازانجيان
-٢٦٠	موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردن مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
-٢٦١	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
-٢٦٢	مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	محمد أبو العطا
-٢٦٣	الكشف عن حافة الزمن	جون جريبن	على يوسف على
-٢٦٤	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض
-٢٦٥	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	لويس عوض
-٢٦٦	مدير المدرسة	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم سويلم
-٢٦٧	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
-٢٦٨	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
-٢٦٩	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم جيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
-٢٧٠	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم جيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
-٢٧١	الحضارة الغربية	توماس سى. باترسون	شوقى جلال

٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	س. س والترز	إبراهيم سلامة
٢٧٣-	الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان أر. لوك	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا	رومولو جلاجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	فرانك جوتيران	عبد القادر التلمسانى
٢٧٧-	الجينات: الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد
٢٨١-	الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق	خوان رولفو	على البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً	يوربيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	سمير عبد الحميد
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود سلامة علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	انتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر آلن	نخبة من المترجمين
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت صالح
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦-	مكبث	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوانى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣-	بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤-	ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥-	الجلد	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦-	الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧-	الشعور	ديفيد بابينو	محمود محمد أحمد
٣٠٨-	علم الوراثة	ستيف جونز	ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩-	الذهن والمخ	أنجوس چيلاتى	جمال الجزيرى
٣١٠-	يونج	ناجى هيد	محيى الدين محمد حسن

٢١١- مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٢١٢- روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	أسعد حليم
٢١٣- أمثال فلسطينية	خايير بيان	عبدالله الجعيدى
٢١٤- الفن كعدم	جينس مينيك	هويدا السباعى
٢١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	كاميليا صبحى
٢١٦- محاكمة سقراط	آ.ف. ستون	نسيم مجلى
٢١٧- بلا غد	شير لايموفا- زنيكين	أشرف الصباغ
٢١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	أشرف الصباغ
٢١٩- صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٢٢٠- لمعة السراج فى حضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٢٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	نخبة من المترجمين
٢٢٢- وجهات غربية حديثة فى تاريخ الفن	دبليو يوجين كلينباور	خالد مفلح حمزة
٢٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم سليمان
٢٢٤- اللعب بالنار	أشرف أسدى	محمود سلامة علاوى
٢٢٥- عالم الآثار	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٢٢٦- المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	حسن صقر
٢٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٢٢٨- يوسف وزليخا	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	عبد العزيز بقوش
٢٢٩- رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٢٣٠- كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٢٣١- عندما جاء السردين	ستيفن جراى	سامية دياب
٢٣٢- القصة القصيرة فى إسبانيا	نخبة	على إبراهيم منوفى
٢٣٣- الإسلام فى بريطانيا	نبيل مطر	بكر عباس
٢٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر س كلارك	مصطفى فهمى
٢٣٥- عصر الشك	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٢٣٦- متون الأهرام	نصوص قديمة	حسن صابر
٢٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٣٨- نظرات حائرة (وقصص أخرى من الهند)	نخبة	جلال السعيد الحفناوى
٢٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	على أصغر حكمت	محمد علاء الدين منصور
٢٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	فخرى لبيب
٢٤١- قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
٢٤٢- سلامان وأبسال	نور الدين عبدالرحمن بن أحمد	عبد العزيز بقوش
٢٤٣- العالم البرجوازى الزائل	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٢٤٤- الموت فى الشمس	بيتر بلانجوه	سمير عبد ربه
٢٤٥- الركض خلف الزمن	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢٤٦- سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٢٤٧- الصبية الطائشون	جان كوكتو	بكر الحلو
٢٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدرون وآخرون	أحمد عمر شاهين

٣٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	عطية شحاتة
٣٥١-	مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣-	الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخرفة الهندسية)	باسيليو بابون مالدوناند	على إبراهيم منوفى
٣٥٤-	الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخرفة النباتية)	باسيليو بابون مالدوناند	على إبراهيم منوفى
٣٥٥-	التيارات السياسية فى إيران	حجت مرتضى	محمود سلامة علاوى
٣٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧-	متون هيرميس	نصوص قديمة	عمر الفاروق عمر
٣٥٨-	أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩-	محاورات بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١-	التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢-	تلميذ بابنيبرج	هاينرش شبورال	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤-	حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥-	سأم باريس	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧-	القلم الجرىء	نخبة	البرّاق عبدالهادى رضا
٣٦٨-	المصطلح السردى	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩-	المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠-	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢-	عاش الشباب	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أمبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤-	اليوم السادس	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥-	الخلود	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦-	الغضب وأحلام السنين	نخبة	إدوار الخراط
٣٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	على أصغر حكمت	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨-	المسافر	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٧٩-	ملك فى الحديقة	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠-	حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١-	أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢-	تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣-	هدية الحجاز	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤-	القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥-	مشترى العشق	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦-	دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧-	أغنيات وسوناتات	چون دن	بهاء چاهين
٣٨٨-	مواعظ سعدى الشيرازى	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور

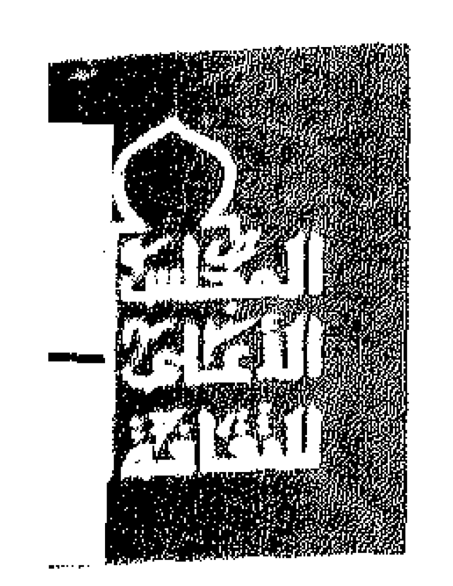
٣٨٩-	من الأدب الباكستاني المعاصر	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠-	الأرشيفات والمدن الكبرى	نخبة	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١-	الحافلة الليلكية	مايف بينشى	منى الدروبى
٣٩٢-	مقامات ورسائل أندلسية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣-	فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤-	القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥-	آلام سياوش	إسماعيل فصيح	سليم حمدان
٣٩٦-	السافاك	تقى نجارى راد	محمود سلامة علاوى
٣٩٧-	نيتشه	لورانس جين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨-	سارتر	فيليب تودى	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩-	كامى	ديفيد ميروفتس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠-	مومو	مشيائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١-	الرياضيات	زيادون ساردر	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢-	هوكنج	ج. ب. ماك ايفوى	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣-	ربة المطر والملابس تصنع الناس	توبور شتورم	عماد حسن بكر
٤٠٤-	تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥-	إيزابيل	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦-	المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧-	الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	أقلام مختلفة	طلعت شاهين
٤٠٨-	معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩-	انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠-	خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١-	همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	نخبة
٤١٣-	أغنيات المنفى	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤-	الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥-	صورة كوكب	فريدريش دورنيمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦-	مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	مصطفى بدوى
٤١٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبى للإسكندرية	جون مايو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة	رؤى متعددة	أشرف محمد كيلانى
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	نخبة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود سلامة علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية	باى إنكلان	ثريا شلبى

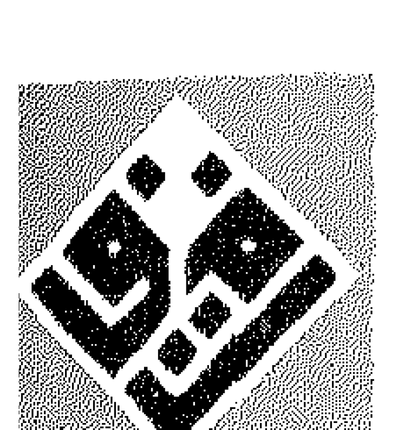
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك	محمد أمان صافى
٤٢٩-	هيجل	ليود سبنسر وأندرزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	ماكيافللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندى فى بلاد الشرق	شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت (المرأة الفرعونية)	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	برويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	نظرية الكم	ج. ب. ماك إيفوى	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨-	علم نفس التطور	ديلان إيفانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩-	الحركة النسائية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	ما بعد الحركة النسائية	صوفيا فوكا وربيبكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	لينين والثورة الروسية	ريتشارد إيجناترى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل
٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان مولر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيدس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة محمود

٤٦٧- التفكير السياسى	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩- جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠- الأراضى والجودة البيئية	نخبة	محمد السيد الننة
٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	نخبة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢- دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣- دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤- الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥- صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦- أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧- تاريخ الصين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨- الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩- المقهـى (مسرحية صينية)	لاوشه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠- تساى ون جى (مسرحية صينية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١- عباءة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة محمود
٤٨٣- النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	أحمد الشامى
٤٨٤- جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥- التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦- الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧- الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد أبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨- الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩- هُسَرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	هُسَرل	محمود رجب
٤٩٠- أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١- نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢- محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد
٤٩٣- خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤- كتاب الموتى (الخروج فى النهار)	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥- اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦- الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوانو بانولى	نخبة
٤٩٧- العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلىّ	مصطفى رياض
٤٩٨- النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩- تقاطعات: الأمة والمجتمع والجنس	نخبة	فيصل بن خضراء
٥٠٠- فى طفولتى (دراسة فى السيرة الذاتية العربية)	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١- تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	آرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢- أصوات بديلة	هدى الصدّة	هالة كمال
٥٠٣- مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤- كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٥٠٤١ / ٢٠٠٣





كتابات أساسيَّة

يعتقد هايدجر أن السؤال الوحيد الذى استحوذ على تفكيره هو سؤال الكون الذى ظل منسيا طوال تاريخ التفكير الغربى؛ فالميتافيزيقا الغربية تتساءل منذ بدايتها عن حقيقة الكائن، أما الكون ذاته الذى يسمح بأن يتجلى لنا الكائن فإنه بقى فى طى النسيان. على أن هايدجر لا يفهم النسيان بوصفه حدثًا بشريا، بل سمةً للكون ذاته.

يضم هذا الكتاب الجزء الأول من دراسة هايدجر التى تحمل عنوان "منبع الأثر الفنى"، ويحتل هذا النص الذى نشأ فى ثلاثينيات القرن الماضى مكانة أساسية فى تفكير هايدجر، علاوة على أنه يعمل على إعادة النظر فى فلسفة الفن السائدة بطريقة جذرية ، وعلى إعادة طرح سؤال الفن انطلاقًا من أرضية جديدة تمامًا، كما أنه يعالج قضايا أساسية مثل الحقيقة والعالم والتاريخ واللغة، وفوق ذلك فإن هذا النص يمثل حلقة أساسية فى تطور هايدجر الفكرى تربط بين رأيه فى عمله "الكون والزمان" وتفكيره فى المرحلة المتأخرة، كل ذلك يجعل منه مدخلاً ممتازًا للتعرف على فلسفة هايدجر والاحتكاك بأسلوبه فى التفكير.

